
BACHELORARBEIT

Frau
Duygu Dursun

„Doppelmann Fatih Akin“
Identitätsfindung im deutsch-
türkischen Film
anhand ausgewählter Beispiele
Fatih Akins

2015

BACHELORARBEIT

„Doppelmann Fatih Akin“
Identitätsfindung im deutsch-
türkischen Film
anhand ausgewählter Beispiele
Fatih Akins

Autor:
Frau Duygu Dursun

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF10w4-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Michael Schaufert

Einreichung:
Berlin, 08.07.2015

BACHELOR THESIS

„Double Man Fatih Akin“
The search for identity in the
German-Turkish cinema
on selected examples of Fatih
Akin

author:
Mr./Ms. Duygu Dursun

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF10w4-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Michael Schaufert

submission:
Berlin, 08.07.2015

Bibliografische Angaben:

Nachname, Vorname: Dursun, Duygu

Thema der Bachelorarbeit:

„Doppelmann Fatih Akin“ Identitätsfindung im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele von Fatih Akin

Topic of thesis:

“Double Man Fatih Akin” The search for identity in the German-Turkish Cinema on selected examples of Fatih Akin

2015 - 67 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Die Arbeit befasst sich mit der Identitätsfindung deutsch-türkischer Filmschaffender im transkulturellen Kontext. Unter dem Aspekt „Bi-kulturelle Einflüsse auf das Individuum“ und dem daraus entstehenden Kulturzwiespalt wird die „kulturelle Selbstdefinition“ am Beispiel des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin analysiert. Hierzu wird der Ursprung und die Entwicklungsgeschichte des Genres „deutsch-türkisches Kino“ hinsichtlich der türkischen Migrationsgeschichte nach Deutschland aufgeführt, das Phänomen des Migranten- und Métissagefilms definiert und der Begriff der Identität ausgearbeitet. Anhand ausgewählter Beispiele Akins, „Kurz und schmerzlos“ und „Gegen die Wand“, wird die versuchte Definition konkretisiert.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abkürzungsverzeichnis.....	VII
Formelverzeichnis.....	VIII
Abbildungsverzeichnis.....	IX
Tabellenverzeichnis.....	X
1 Einleitung.....	1
2 Hintergrund: Die Migration türkischer Arbeitskräfte nach Deutschland.....	3
3 Der deutsch-türkische Film.....	5
3.1 Der Migrantenfilm.....	10
3.2 Cinéma du métissage.....	11
4 Der Begriff der Identität.....	13
4.1 Einführung.....	13
4.2 Personale Identität	13
4.3 Kollektive Identität.....	14
4.4 Nationale und ethnische Identität.....	15
4.5 Kulturelle Identität.....	16
4.6 Interkulturalität und Transkulturalität.....	17
5 Der Regisseur Fatih Akin.....	19
5.1 Migrationshintergrund und Werke.....	19
6 Filmbeispiel: „Kurz und schmerzlos“	23
6.1 Begründung der Filmauswahl.....	23
6.2 Filmdaten.....	24
6.3 Filminhalt und Handlungsaufbau.....	28
6.4 Die Figuren.....	29
6.4.1 Gabriel.....	29
6.4.2 Bobby.....	30

6.4.3 Costa.....	31
6.4.4 Das Trio Gabriel-Bobby-Costa: Ethnischer Hintergrund.....	31
6.4.5 Das Trio Gabriel-Bobby-Costa: Die kulturelle Interaktion.....	34
6.4.6 Die stilistische Umsetzung.....	34
7 Filmbeispiel: „Gegen die Wand“.....	36
7.1 Begründung der Filmauswahl.....	36
7.2 Filmdaten.....	36
7.3 Filminhalt und Handlungsaufbau.....	40
7.4 Die Figuren.....	42
7.4.1 Sibel.....	42
7.4.2 Cahit.....	43
7.5 Das Duo Sibel - Cahit.....	44
7.5.1 Der ethnische Hintergrund.....	44
7.5.2 Kulturelle Interaktion.....	45
7.5.3 Die stilistische Umsetzung.....	46
8 Fazit.....	48
Literaturverzeichnis.....	X
Anlagen.....	XIII
Eigenständigkeitserklärung.....	XVII

Abkürzungsverzeichnis

Formelverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmausschnitt „Angst essen Seele auf“	6
Abbildung 2: Filmausschnitt „40qm Deutschland“	8
Abbildung 3: Filmausschnitt „Im Juli“	9
Abbildung 4: Abbildung „Fatih Akin“	19
Abbildung 5: Filmausschnitt „Costa“, „Gabriel“ und „Bobby“	28
Abbildung 6: Mehmet Kurtulus als „Gabriel“	29
Abbildung 7: Aleksandar Jovanovic als „Bobby“	30
Abbildung 8: Birol Ünel und Sibel Kekilli in „Gegen die Wand“	40
Abbildung 9: „Sibel“ in „Gegen die Wand“	42
Abbildung 10: Birol Ünel als „Cahit“	43

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Filmdaten „Kurz und schmerzlos“	24
Tabelle 2: Filmdaten „Gegen die Wand“	36

1 Einleitung

*ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig
die Grenze verläuft
mitten durch meine Zunge ¹*

In der Zeit der Globalisierung, in der homogene und feste Wurzeln sich auflösen und immer mehr miteinander verschmelzen, entstehen ausweitend aus der Vernetzung heraus neue Identitäten, die untereinander keine klaren Grenzen mehr aufweisen und Ebenen in zahlreichen Bereichen der Gesellschaft intensivieren. Der Begriff der „Diaspora“, der die Gruppe aus Individuen zusammenfasst, welche ihre konventionelle Herkunft abgelegt und in einem unbekannten kulturellen Raum emigriert sind, spielt in Bezug auf deren Identitätsbildung eine besonders große Rolle. Das Resultat ist eine Symbiose der aktuell herrschenden Kultur des fremden Landes mit der eigenen; es lässt eine multiple Identität entstehen, die ihren Ausdruck oft in jeglichen Formen der Kunst, wie zum Beispiel Literatur, Musik, und insbesondere im Film findet. Der „Doppelmann“ des Autors Hafer Senocak zeigt die innere Zerrissenheit des eigenen Ausdrucks oder die der Fähigkeit sich selbst zu erklären („die Zunge“) - unabhängig von der Art der Kunst („das Blut“). Das Individuum pendelt zwischen zwei Planeten und ist unentschlossen über „die Grenze“ beider Seiten; da sie ineinander verschmelzen.

Diese Arbeit soll einen Künstler zeigen, der aus einer Einwanderungsfamilie stammt, sowohl im türkischen und deutschen Raum, als auch in einer homogenen Gesellschaftsstruktur aufgewachsen ist und dabei seine eigene Sozialisierung erlebt und seine Identität „definiert“ hat. Dazu wird der Hintergrund über die türkische Migration nach Deutschland angesichts des Anwerbeabkommens von 1961 gegeben, die Entwicklungsgeschichte des Migrantenkinos, des Métissagefilms und der Zusammenhang zum heutigen deutsch-türkischen Kino wird erläutert; folglich wird der Begriff der Identität in seinen Formen bezüglich multikultureller Verhältnisse diskutiert und mit dem Beispiel

¹ Senocak, Zafer: Doppelmann vgl. <http://www.batman.edu.tr/Files/Scientific/2d0ecb6f-b7e3-4c4d-a4aa-5c1579057d40.pdf>, Zugriff: 04.04.2015

des erfolgreichen deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin und seiner Filme exemplifiziert. Als Filmbeispiele dienen Akins Spielfilmdebüt „Kurz und schmerzlos“ aus dem Jahr 1998 und „Gegen die Wand“ von 2004, mit dem er den internationalen Durchbruch erlangte.

2 Hintergrund: Die Migration türkischer Arbeitskräfte nach Deutschland

Mit dem Ende des zweiten Weltkrieges und der Entscheidung, Deutschlands massiven Arbeitskräftemangel zu begleichen, wurden anfangs mit Italien, Spanien und Griechenland Anwerbeabkommen unterzeichnet.² Das Ziel der Bundesrepublik war es, eine kontrollierte Versorgung des Arbeitsmarktes durch ausländische Gastarbeiter zu schaffen. Trotz der Vereinbarungen kam es zu keinem Gleichgewicht der Arbeitskräftenachfrage und es folgten weitere Zuwanderungsvereinbarungen mit der Türkei (1961), Marokko (1963), Portugal (1964), Tunesien (1965) und dem ehemaligen Jugoslawien (1968). Besonders in diesen Ländern herrschte eine enormes Interesse an der Auswanderung. Der Türkei, die damals unter dem Regime des Militärs stand, kam die Idee einer Entsendung des eigenen Arbeitskräfteüberschusses nur allzu willkommen. Das Anwerbeabkommen zwischen der Türkei und Deutschland wurde am 30. Oktober 1961 unterzeichnet. Es beschränkte als einziges Anwerbeland die Türkei (und Marokko) mit einem kurzfristigen Aufenthalt von zwei Jahren. Da es sich um eine vorübergehende Dauer handelte, gab es vorerst keine abwertenden Äußerungen den ausländischen Arbeitergruppen gegenüber. Für die türkischstämmigen Migranten gab es entweder die Möglichkeit über einen Antrag ihres Arbeitgebers oder eine direkte Arbeitserlaubnis in die Bundesrepublik einzureisen. Das Auswahlverfahren folgte nach beruflicher Qualifikation, medizinischer Kontrollen aber auch polizeilicher Überprüfungen. Trotz wachsender Anzahl der ausländischen Zuwanderer kam es zu keiner Normalisierung des Arbeitsmarktes und man entschied sich, nach Erkenntnis der Relevanz der Gastarbeiter für die deutsche Wirtschaftssituation, die festgelegte Aufenthaltsfrist von zwei Jahren zu streichen – zweifellos eine der signifikantesten Bestimmungen für die Zukunft der türkischen Arbeitskräfte. 1971 zeigte sich ein konstantes Einpendeln des Arbeitskräftemangels und man entschied sich neue Regelungen zu treffen: Ausländische Arbeitnehmer, die mindestens fünf Jahre stetig in Deutschland arbeiteten, erhielten eine Sondergenehmigung für den weiteren Aufenthalt. Dieses hielt einen großen Teil der Migranten aber nicht davon ab, zurück in ihre Heimat zu kehren, was das erlangte Gleichgewicht wieder aus dem Ruder brachte. Betriebe klagten über den Verlust rentabler Ar-

² Ich beziehe mich im folgenden Kapitel, sofern nicht anders angegeben auf: Motte, Jan: 50 Jahre Bundesrepublik-50 Jahre Einwanderung: Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte (Hg.).- Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag, 1999, S.146-166)

beitskräfte und begannen ihre Arbeitnehmer zu motivieren, indem sie sich für deren Familienangehörige aussprachen. Folglich kam es in der Zeit von 1971-1973 zu einer weiteren Einwanderung durch Familienangehörige der Arbeitnehmer. Die sich eingeschlichene Kettenmigration führte 1973 zum Maximum der Einwandererzahl; den größten Teil bildeten neben den türkischen Gastarbeitern Jugoslawen. In der Gesellschaft begannen Debatten über den langen Aufenthalt und unter den Bürgern entstanden allmählich Überfremdungsängste. Es folgte 1973 ein Anwerbestopp der Gastarbeiter. Mit dem Anwerbestopp war der Stillstand der Einwanderung beabsichtigt, doch das Gegenteil geschah. Die türkische Bevölkerung stieg durch Familienbündnisse und hohe Geburtenraten um ein Weiteres an.³ Auch trotz radikaler Maßnahmen zur Entsendung der Arbeitsmigranten in den 80ern, wie zum Beispiel Rückkehrprämien, Visumsbarrieren oder Komplikationen bezüglich der Arbeitserlaubnis, kam es quantitativ nur zu einem minimalen Rückgang der Ausländeranzahl in der Bundesrepublik. Deutschland bot den ausländischen Arbeitskräften zwar schlechte Arbeits- und Lebensbedingungen, gab ihnen jedoch zugleich die Möglichkeit, die noch schlechteren Lebensverhältnisse in der Heimat zu meiden. Ein triftiger Grund, um die Rückkehr jedes Mal hinauszuzögern. Auch der Militärputsch in der Türkei 1980 hatte zu einer weiteren Migration Türkeistämmiger nach Deutschland geführt. Ein großer Teil bestand auch hier aus Familiennachzüglern, die von den Bürgerkriegsverhältnissen flohen. Ausserdem folgten sowohl in Deutschland, als auch mit Staatsbürgern aus der Türkei, immer mehr neue Familienbündnisse. Mit der Entwicklung der zweiten Ausländergeneration in den 70ern und 80ern, festigte sich allmählich die Xenophobie im Land und es kam aus rassistischen Diskriminierungen heraus in den 90er Jahren zu Anschlägen, die besonders Arbeitsmigranten betrafen.⁴ Aus dem Druck rassistischer Gewaltanschläge zog die Bundesregierung Konsequenzen und führte schliesslich entscheidende Veränderungen in der Ausländerpolitik ein; 1998 bis in die frühen 2000er folgten zahlreiche Veränderungen bezüglich des Zuwanderungsgesetzes und der Staatsbürgerschaften von ausländischen Mitbürgern.⁵ Seit 2005 ist das neue Zuwanderungsgesetz in Kraft getreten, welches Reformen bezüglich Einreise- und Aufenthaltsbedingungen von ausländischen Bürgern in die Bundesrepublik festlegt.⁶

3 Reiff, Gesa: Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der zweiten Generation. Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2006, S.20

4 Schäffler, Diana: Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema, München, GRIN Verlag, 2005 <http://www.grin.com/de/e-book/50267/das-kino-der-doppelten-kulturen-migration-als-filmisches-thema>, Seite 14-15, Zugriff: 10.05.2015

5 ebd.

6 Vgl:http://www.auswaertiges-amt.de/DE/EinreiseUndAufenthalt/Zuwanderungsrecht_node.html, Zugriff: 10.05.2015

3 Der deutsch-türkische Film

Seit Beginn der 1960er Jahre wird das Faktum der Migration und die Geschichte der Gastarbeiter zum Thema im Neuen Deutschen Kino.⁷ Derweilen sind deutsche Filmproduktionen zu dem Zeitpunkt geprägt von Heimatfilmen oder Werken, die sich mit der politischen Vergangenheit Deutschlands auseinandersetzen. Mit der neuen Anordnung bezüglich der Gewährung von öffentlicher Filmförderungen ergibt sich die Möglichkeit für Außenstehende und (auch ethnische) Minderheiten ihre Erfahrungen in das Filmmedium umzusetzen.⁸ So ist die neue soziale Maßnahme produktionstechnisch sicherlich ein großer Schritt für die Realisierung der neuen Bewegung im Deutschen Kino. Der sogenannte „Migrantenfilm“ gilt vorerst als sozial-realistisches Genre und portraitiert Migranten als hilflose Individuen außerhalb jeglicher Gesellschaft. Zu den ersten Filmen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, zählt „Bis zum Ende aller Tage“ (1961) von Franz Peter Wirth. Der Film behandelt das Verhalten von Bewohnern einer kleinen Stadt, als sich eine ausländische Clubtänzerin mit dem Seemann Glen zusammenfindet und eine Liebesbeziehung führt. Nach einiger Zeit trennt sie sich von dem Ort und wandert wieder aus, da sie das Gerede und die Intoleranz nicht ertragen kann. 1965 erscheint der Heimatfilm „Ruf der Wälder“ von Franz Antel, der die auftretenden Komplikationen für italienische Gastarbeiter, die in Österreich einwandern, darstellt. Peter Beauvais' „Der Unfall“ (1968) zeigt die Geschichte abgeneigter deutscher Bürger dem Spanier Paco gegenüber, der sich auf die Brudersuche in Köln begibt. Ein Jahr später folgt Rainer Werner Fassbinders „Katzelmacher“. Der Film ist die Darstellung eines stummen Gastarbeiters aus Griechenland, der von sadistischem Verhalten deutscher junger Menschen bloßgestellt wird. Mit den 1970ern steigt die Filmproduktion der Migrationsthematik. Ein besonderer Schwerpunkt wird auf die Situation der türkischen Einwanderer gelegt. Eines der bedeutendsten Beispiele ist „Shirins Hochzeit“ (1975) von Helma Sanders-Brahms. In dieser Zeitspanne entsteht auch Rainer Werner Fassbinders „Angst essen Seele auf“ (1973/1974), das Melodrama einer zum Scheitern verurteilten Liebesgeschichte zwischen einem Afrikaner und einer alten Dame. Die männliche Hauptfigur ist besetzt von Ben Hedi El-Saleem; damals der Liebhaber Fass-

7 Ich beziehe mich, sofern nicht anders angegeben, auf: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S.171-223

8 Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000, S. 333

binders.⁹ Christian Ziewers „Aus der Ferne sehe ich dieses Land“ (1977/1978), Peter Lilienthals „Kadir“ (1976/1977), Peter Keglevics „Zuhause unter Fremden“ (1979) und Werner Schroeters „Palermo oder Wolfsburg“ (1979/1980) folgen. In „Zuhause unter Fremden“ verliebt sich die Türkin Ayse in den Deutschen Bernd. Als die Beziehung ans



„Angst essen Seele auf“ (1973/1974)¹⁰

Tageslicht kommt, versucht Ayses Vater die Sache mit allen Mitteln zu verderben. Trotz aller Einsätze, um die Ehre der Familie zu retten, bleibt das Paar zusammen und Ayse bricht den Kontakt mit ihren Eltern ab. Denn die kontroverse Beziehung fordert eine Konsequenz.

Im Augenmerk der meisten Spielfilmproduktionen dieser Zeit steht das weibliche Leiden.¹¹ Das Leiden der Hauptfiguren scheint aber kein willkürliches Phänomen zu sein, wenn man neben den ethnischen Hintergründen die Bestimmungen der öffentlichen Filmförderung in Betracht zieht. Die Migrantenfilme werden zur öffentlichen Quelle von Produktionsopportunität. Bewusst werden Finanzierungen nach Themengebieten gewährt, die dem Publikum ethnische und kulturelle Differenzen vermitteln sollen. Die Perspektive der Autoren wird also indirekt festgelegt und führt zu einer stereotypisierten Darstellung der Figuren im Film. Somit werden Drehbücher den „Produktionskonditionen“ gerecht zugeschrieben und repräsentieren letztendlich ein „Problemkino“, gekennzeichnet von Not und Leiden zwischen zwei Kulturen. Deniz Göktürk beschreibt die Situation des „Minderheitenkinos im Gefängnis der Förderung“:

„Wer aus der Türkei stammte und in Deutschland Filme machen wollte, hatte lange Zeit nur Chancen mit einem Drehbuch, das von der Unterdrückung rückständiger

9 Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000, S. 332

10 Foto entnommen aus: <http://assets.cdn.moviepilot.de/assets/store/limit/400/400/737-fe266592519d517282c549b5009d3e5996f3689c9b6e9ea7d69917c4a/Angst.jpg>, Zugriff: 12.06.2015

11 ebd.

Landbevölkerung handelte. Die Förderung hegte eine Reservatskultur, die sich große Mühe gab, Integration zu propagieren, aber selten große Popularität und Publikumswirkung erzielte“¹²

In den 1970er Jahren wird das Schicksal von ausländischen Gastarbeitern primär von deutschen Regisseuren auf die Leinwand gebracht; eine Ausnahme ist der iranstämmige Sohrab Shahid Saless, der mit „In der Fremde“ (1974/1975) das Leben des Türken Hüseyin visualisiert, welcher nach Berlin zieht, um sich eine neue Existenz aufzubauen. Im Zentrum steht auch hier das Portrait der Fremdheit. Fassbinders zuvor erwähntes Werk „Angst essen Seele auf“ gehört sicherlich zu den populärsten Filmproduktionen der 70er Jahre. Der Arbeitstitel trug den Namen „Alle Türken heißen Ali“, was aber bezüglich des Inhalts eigentlich sinnfrei war. Die Hauptfigur war ein Nordafrikaner und hieß keineswegs Ali, darüber hinaus kamen auch keine türkischstämmigen Bürger in der Handlung vor. Fassbinder wollte mit der Benennung den Protagonisten stereotypisieren und damit „der deutschen Gesellschaft eine „Scheinidentität“ [vorhalten], die zwischen Türke und Nordafrikaner nicht unterscheidet“¹³. Fassbinders Werk ist vor allem besonders wichtig in der Entwicklung des „Migrantenkinos“, da er mit dieser Haltung im Gegensatz zu seinen Vorläufern einen methodischen Migrantenfilm geschaffen hatte, der die Betroffenheit und emotionale Anteilnahme des Publikums forderte. Vorherige Produktionen waren meist „aus einem humanistisch-pädagogischen Impuls heraus“¹⁴. Es entsteht ein „Betroffenheitskino“. Auch in den 80er Jahren bleibt das „Migrantenkino“ eine Projektionsfläche des Fremden. Die türkische und deutsche Kultur werden als Kontraste gegenübergestellt. Der Traum der Rückkehr in das Heimatland oder der Konflikt des Bleibens bzw. des Heimkehrens sind nun Gegenstand des Inhalts. Auffällig ist in dieser Etappe die Marginalisierung der männlichen Geschlechterrolle, die den starken Hang zur Unterdrückung der Frau hat. Die Figur des Ehemannes, Vaters oder Bruders nimmt daher eine besondere Bedeutung für die Filmhandlung ein. Exemplarisch für diese Tendenzen ist „40qm Deutschland“ von Tevfik Baser (1985/1986). Das Psychodrama erzählt das Schicksal der Migrantin Turna, die Dursun heiratet und mit ihm gemeinsam nach Hamburg zieht. Er sperrt sie in die Wohnung ein, wo sie bis an das Ende seines Todes isoliert mit ihm zu leben hat. Auch hier ist das Motiv die er-

12 ebd. S.333

13 zit.nach Blumenrath, Hendrik / Bodenburg, Julia / Hilman, Roger / Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität: türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007, S.87 in: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S.172

14 zit. nach: Seeßlen, Georg: „Das Kino der doppelten Kulturen!“. In: wpd Film 12/2000, S.23 in: ebd

zwungene Abkapselung und die Entmachtung der Frau durch das patriarchalische Modell.



„Turna“ und „Dursun“ in „40qm Deutschland“ (1985/1986)¹⁵

In dem Zeitraum folgt eine große Anzahl von Film- und Dokumentarfilmproduktionen, wie zum Beispiel Jürgen Haases „Gülibik“ (1983/1984), Hans-Henning Borgelts „Leichter als Luft“ (1984), „Verändert“ von Michael Lentz (1983), „Die Kümmeltürkin geht“ von Jeanine Meerapfel (1984/1985) oder Günter Wallraffs „Ganz unten“ (Regie: Jörg Gförer) von 1985/1986. Mit dem Eintreten der 90er Jahre ist ein deutlicher Wandel in der Entwicklung des „Problemkinos“ zu erkennen, sowohl inhaltlich als auch stilistisch. Zu den bekanntesten Filmemachern dieser Phasen zählen Regisseure wie Thomas Arslan, Yüksel Yavuz, Ayse Polat, Kutlug Ataman, Buket Alakus und Hussi Kutlucan. Der auffällige Wechsel in Thema und Stil und die bemerkenswerte Quantität an Produktionen von türkischstämmigen Autoren bringt die Entstehung eines Hilfsbegriffes mit sich: Das „deutsch-türkische Kino“ fasst Filme von bzw. über Deutschtürken zusammen. Der Großteil der Regisseure des deutsch-türkischen Kinos in den 1970er und 1980er Jahren setzte sich hauptsächlich aus Autoren deutscher Herkunft zusammen. Auch dieses zieht sich vereinzelt durch die 90er Jahre („Kebab Connection“ von Anno Saul, 2004 oder „Schattenboxer“ von Lars Becker, 1991/1992 usw.). In den Spielfilmproduktionen der jungen türkischstämmigen Regisseure nimmt die Erzählweise eine neue, selbstreflektierende und sichere Haltung an. Die neuen Thematiken dieser kreativen Regisseure werfen ein anderes Licht auf das bisher etablierte Migrantenkino. Es handelt sich nicht mehr um das „Betroffenheitskino“, in der die Handlung dem Thema der Migration unterlegen war, sondern um ein Kino, was sich mit einer Selbstverständlichkeit an „herkömmliche“ Inhalte traut. Hierbei ist aber anzumerken, dass die Entwicklung dieses Genres nicht so problemlos „kategorisiert“ werden kann, wie in der Phase der 60er bis zu den 80er Jahren. Der Blick der „Newcomer“ verleitet den Charakter ih-

¹⁵ Foto entnommen aus: <http://assets.cdn.moviepilot.de/assets/store/limit/400/400/737-fe266592519d517282c549b5009d3e5996f3689c9b6e9ea7d69917c4a/Angst.jpg>, Zugriff: 13.06.2015

res Kinos in diverse Richtungen; so ist z.B. Thomas Arslans „Mach die Musik leiser“ (1993/1994) die Geschichte von deutschen Jugendlichen im Ruhrgebiet oder Kadir Sözens „Gott ist tot“ (2001/2002), besetzt von einem deutschen Schauspieler, das Drama eines Arbeitslosen namens Heinrich Lutter. Türkisch-deutsche Filmemacher sehen sich selbst also nicht mehr gezwungen Themen bezüglich ihrer ethnischen Herkunft zu verarbeiten. Viele Filme spielen sich in der Region von Großstädten ab, wie Berlin oder Hamburg, was sich meist aus der Herkunft der Autoren selbst ergibt. So dient der Kiez Altonas in Hamburg zur Kulisse für Akins „Kurz und schmerzlos“ oder auch „Gegen die Wand“. Zu den beeinflussenden Filmen zwischen den 90ern und 2005, zählen in dem Kontext außerdem: Fatih Akins „Im Juli“ (1999/2000), „Aprilkinder“ (1998) und „Kleine Freiheit“ (2002/2003) von Yüksel Yavuz, „Lola und Bilikid“ (1997/1998) von Kutlug Ataman, „Anam“ von Buket Alakus (2000/2001), „Urban Guerillas“ (2003) von Neco Celik oder Thomas Arslans Trilogie „Geschwister – Kardesler“ (1996/1997), „Dealer“ (1998/1999) und „Der schöne Tag“ (2000/2001).



„Im Juli“ (1999/200)¹⁶

Auffallend ist die Dominanz der männlichen Regisseure. Zu den einflussreiche Filmemacherinnen gehören unter anderem Seyhan C. Derin, Ayse Polat und Sülbiye Günar. Auch im Dokumentarfilmbereich gab es Einsätze sich zu etablieren. Seyhan C. Derins „Ben Annemin Kiziyim – Ich bin die Tochter meiner Mutter“ (1995/1996), Fatih Akins „Wir haben vergessen zurückzukehren“ (2000) oder Yüksel Yavuz' „Mein Vater, der Gastarbeiter“ (1995). Zentral thematisiert wird bei diesen Filmen der autobiographische Hintergrund der Autoren, wobei sie meist auf der Suche ihrer Herkunft sind und zur Aufklärung den Lebenslauf der Eltern untersuchen.

¹⁶ Foto entnommen aus: http://images3.cinema.de/imedia/3521/1863521,yp%2BT7PMY5IKvdiJRNP2232rRclxVh8A_S7N9IsWuz4QEwaEPZZrpU%2BrJbihmueTTpJCTKlusJ0qmDE-DRKo4WA%3D%3D.jpg, Zugriff: 13.06.2015

3.1 Der Migrantenfilm

Wie in Kapitel 3 dargestellt, entwickelt sich in Deutschland schon zu Beginn der 1960er aus der Folge der Einwanderung türkischer Arbeitskräfte das sozial-realistische Genre des „Migrantenkinos“. Der Migrant, meist ein Türkischstämmiger, repräsentiert ein Opfer der Gesellschaft, unfähig zu jeglichem Kontakt mit der fremden Aussenwelt.¹⁷ Es handelt sich in zahlreichen Darstellungen um das problematische Phänomen des Gastarbeiters, welches in vielen Dokumentar- und auch in Unterrichtsfilmen zur Thematik wird. Dieses Genre, was man zum Zeitpunkt der Entstehung und in den folgenden Jahren als „Problemkino“ bezeichnen konnte, ist mit seiner Entwicklung ab den 90ern in ein anderes Licht gerückt. Die neue Generation der Filmemacher (mit türkischem Migrationshintergrund) hat hingegen eine vollkommen andere Haltung eingenommen. Von den stereotypisierten Protagonisten sind kaum mehr Ansätze zu spüren. Vielmehr ist der heutige Blick der Filmemacher geprägt von einer grossen Selbstsicherheit, die mit Wut und Authentizität Geschichten erzählen lässt. Fatih Akin, dessen Filme trotz der Entwicklung des Genres zum Teil immer noch aufgrund des ethnischen Hintergrunds als „Migrantenfilm“ bezeichnet werden,¹⁸ will sich nicht über den sozial-realistischen Terminus definieren.

„Meiner Meinung nach ist die Emanzipation der jungen, in Deutschland aufgewachsenen türkisch-stämmigen Filmemacher vom Migrantenfilm vollzogen. Nehmen Sie Züli Aladag: der lebt in Köln, dreht "Elefantenherz", und niemand redet von einem türkischen Film. "Elefantenherz" ist ein deutscher Film! Diese Tür haben wir Migrantenkinder aufgestoßen; man muss nicht mehr über das deutsch-türkische Verhältnis im Kino reden! (...), selbst in Frankreich reden die Leute nicht mehr so über ethnische Prägungen. Als Mathieu Kassovitz 1995 "Hass" gemacht hat, seinen Spielfilm über Jugendbanden und Ausländer in den Schlafstädten, wurde der Film schon nicht mehr als Cinema Beur, also Migrantenkino, definiert (...), sondern als französischer Film. Das Cinema Beur gibt es nicht mehr, ebenso wenig wie es ein afroamerikanisches Kino gibt.“¹⁹

17 Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000, S. 330

18 Özşari, Hülya: „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010, S.8

19 Farzanefer, Amin: DER FILMREGISSEUR FATIH AKIN SIEHT DIE ETHNISCHE EMANZIPATION DER EINWANDERERKINDER VOLLENDET, Migrantenkino heißt jetzt Mittelmeerkino, 09.08.2003, Berliner Zeitung, Vgl. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-filmregisseur-fatih-akin-sieht-die-ethnische-emanzipation-der-einwanderer-kinder-vollendet-migrantenkino-heisst-jetzt-mittelmeerkino,10810590,10106938.html>, Zugriff: 18.06.2015)

„Ich möchte, dass das Etikett Immigrantenfilm irgendwann bedeutungslos wird. Was ist das überhaupt für ein komisches Genre? Ich will, dass man sagt, das hier ist ein Liebesfilm, ein Drama, ein Melodrama – dass man die Filme in solche Kategorien einordnet.“²⁰

„Immigrantenfirme mach' ich nicht, sondern persönliche Filme. Und die erzählen von dem, was ich am besten kenne. Ein Image, der Wunsch nach Einordnung kommt immer von außen, von den Medien.“²¹

Der sozialkritische Begriff „Migrantenkino“, der in seiner Form das Kino der ersten Generation- und somit einer anderen Zeit repräsentierte, hat sich mit der Entwicklung der zweiten und dritten Generation zum „Cinéma du métissage“²² entwickelt; zu einem „Kino zwischen den Kulturen“.

3.2 Cinéma du métissage

Das „Cinéma du métissage“, im Deutschen wörtlich übersetzt als das „Kino der Mischung“²³ oder gelegentlich das „Kino der doppelten Kulturen“²⁴, setzt „biographisch die Zugehörigkeit von Filmemachern zu zwei verschiedenen politischen, sozialen und kulturellen Systemen“²⁵ voraus. Als Thematik dient den Filmemachern hierbei die Entstehung ihrer Mischkultur, insbesondere die Verflechtung von alltäglichen Konflikten zwischen der neuen Generation, die sich (selbst) zwischen den Kulturen zu finden sucht und der alten, die an ihrer Kulturzugehörigkeit festhält.²⁶ Es entfaltet sich ein Kino, geprägt von direkter Selbstreflexion und -hinterfragung.²⁷

Das „Cinéma du métissage“ entwickelte sich in Frankreich aus dem Begriff des „Cinéma beur“, welches in den 80er Jahren für das Kino nordafrikanischer Filmemacher

²⁰ Akin, Fatih zit. n. Taubitz, Udo: Ich bin kein Gastarbeiter, ich bin Deutscher. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 67, 20.03.2004, S. 46.

²¹ Akin, Fatih zit. n. Christiane Langrock-Kögel und Hans-Jürgen Jakobs Taubitz, Udo: „Ich hab' die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt – das bricht mir das Herz“. In: Süddeutsche Zeitung, 05.11.2004, Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/regisseur-ich-hab-die-deutschen-tuerken-nicht-ins-kino-bewegt-das-bricht-mir-das-herz-1.894423>, Zugriff: 02.06.2015

²² Die Definition des Begriffs folgt in Kapitel 3.2

²³ Vgl. <http://de.pons.com/übersetzung?q=cinema+du+metissage&l=de&r=in=&lf=de>, Zugriff 23.06.2015

²⁴ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7542>, Zugriff 24.06.2015

²⁵ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7542>, Zugriff: 17.05.2015

²⁶ Vgl. ebd

²⁷ Vgl. <http://www.der-ueberblick.de/ueberblick.archiv/one.ueberblick.article/ueberblick6d50.html?entry=page.200203.073>, Zugriff: 24.06.2015

stand. Diese neue Art des Autorenfilms verbreitete sich später in England und schließlich in Deutschland. Der neue Kinoimpuls bewährte sich zwar nicht als eigenes Genre in Deutschland²⁸, setzte sich jedoch mit dem direkten Begriff als Subgenre fort; das „deutsch-türkische Kino“.

28 Schäffler, Diana: Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema, München, GRIN Verlag, 2005, S.9

4 Der Begriff der Identität

4.1 Einführung

Der Stellenwert des Mediums Film ist unumstritten. Es gehört zu den einflussreichsten Bestandteilen der heutigen Gesellschaft und ist mit der Welt des Fiktiven über Darstellungen von Filmfiguren, Stereotypen oder Klischees prägend für die Kulturelle Entwicklung der Öffentlichkeit.

Diese Darstellungsweisen, über die das Phänomen der Fremd- und Selbstwahrnehmung projiziert werden kann, agieren als ein wichtiges Ausdrucksmittel für die Filmproduktion der Filmemacher mit Migrationshintergrund. Selbst- und Fremdbilder im Film können jedoch nicht geradewegs mit Begriffen wie Klischee-Vorurteil-Stereotyp beschrieben werden, sondern sie fordern eine nähere Diskussion des Begriffs der Identität. In den folgenden Kapiteln wird der Identitätsbegriff im Rahmen der Sozialwissenschaften und die gegenseitige Wechselwirkung von Individuum-Gemeinschaft erläutert. Hierbei ist der Schwerpunkt die Zusammensetzung der einzelnen Identitätsmodelle in Bezug auf Interkulturalität und Transkulturalität.

4.2 Personale Identität

Das Identitätskonzept von Erik H. Erikson gilt bereichsübergreifend als eines der ausdrucksstärksten Identitätskonzepte. Er beschreibt den Begriff der Identität als

„unmittelbare Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und die damit verbundene Wahrnehmung, dass auch andere diese Gleichheit und Kontinuität kennen“²⁹.

Erikson definiert hier die Wahrnehmung des „Eigenen“, also die Selbstwahrnehmung in seiner „Gleichheit und Kontinuität“, stellt sie aber gleichzeitig der Wahrnehmung „Anderer“ gegenüber und zeigt dabei nicht nur die Wichtigkeit der personalen Identität, son-

²⁹ Erikson, Erik H. zit. Nach: Öztoprak, Ümit: Identitäts- und Akkulturationsstile türkischer Jugendlicher, IKO Verlag, Frankfurt am Main, London, 2007, S.50

dem betont auch die soziale Identität. Die Interaktion zwischen Individuum und seiner Außenwelt wird miteinbezogen. Überträgt man dieses Konzept auf die Situation der Migrantenkinder, so ist die Umsetzung komplex. Denn diese Generation steht unter mehreren Einflüssen, die an ihrer Identitätsbildung teilhaben. So haben diese den Faktor des „Herkunftslandes“ (der Ursprung ihrer Eltern), des „Einwanderungslandes“ und die regionale Ethnizität des „Einwanderungslandes“. Diese lassen sich nochmals in weitere Faktoren einteilen wie: Bildung, sozialer Stand oder Annahmewilligkeit der Multikultur. Und diese sind nur einige wenige Beispiele von „oberflächlichen“ Einflüssen. Die Folge ist eine Generation von Jugendlichen, die weder ihren Ursprung abgelegt hat, noch die „neue Kultur“ komplett übernommen hat:

„(...) sie sind keine richtigen Türken mehr, aber auch noch keine richtigen Deutschen. Diese Jugendlichen erfahren eine Art Doppel-Sozialisation, in der es nicht möglich ist, eine eindeutig türkische bzw. deutsche Identität zu entwickeln.“³⁰

4.3 Kollektive Identität

Das in Kapitel 4.2 beschriebene Modell der personalen Identität von Erikson setzt den sozialen Faktor heraus, also das Umfeld. Nur so kann die Identitätsbildung in der Wechselwirkung mit der Gesellschaft stattfinden. Das Individuum braucht also zur Entwicklung seiner Individualität das Abgrenzen und Hervorheben in einer Gruppe durch eigene Ansichten. Nun besitzt der Mensch aber den Drang der Interaktion in Gemeinschaften. Diese können beispielsweise Vereine einer Sportart sein, aber auch politisch geprägte Gesellschaften, mit denen man sich identifizieren kann. Hierbei spricht man von der kollektiven Identität. Jan Assmann beschreibt den Begriff als

„das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich die Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht „an sich“, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie sind so stark oder so schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren mag“.³¹

30 Öztoprak, Ümit: Identitäts- und Akkulturationsstile türkischer Jugendlicher, IKO Verlag, Frankfurt am Main, London, 2007, S.51

31 zit. nach: Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992, S.132. in: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011 S.86-87

Eine Gruppe entsteht also nicht von selbst, sondern hängt von den Mitgliedern ab, die sich als diese charakterisieren und repräsentieren. Ausserdem ist die Rolle des Selbst- und Fremdbildes ausschlaggebend für die Grenze des sozialen Inneren zum Äußeren, denn die kollektive Struktur setzt eine „gewisse Ähnlichkeit der Angehörigen einer Gemeinschaft im Unterschied zu den Außenstehenden“³² voraus. Betont wird der „Unterschied zu den Außenstehenden“, durch den sich das Kollektiv mit seiner differentiellen Identität abheben kann. Stellt man die personale Identität der kollektiven gegenüber, so steht „die eine“ *Individualität des Einzelnen* über die soziale Abhebung im Vordergrund; während sich die kollektive Identität des Individuums auf *diverse Kollektive* verteilen kann. So entwickelt der Mensch eine einzige Identität durch ethnische Herkunft, Erfahrungen, soziale Bedingungen, usw., verwirklicht es aber zur gleichen Zeit, in mehreren Gruppen, die voneinander unabhängig sein können, zu agieren.

4.4 Nationale und ethnische Identität

Jedes Individuum setzt sich in unterschiedlicher Weise mit seinen kollektiven Identitäten, wie beispielsweise Herkunft, Wohnort, Religion usw. auseinander und ordnet diesen seinen eigenen Wert zu. Die Einflüsse der kollektiven Strukturen des Menschen setzen einen grossen Teil der Identitätsbildung zusammen. Sie stehen für den Begriff der lokalen, nationalen und ethnischen Identität. Für den Menschen haben sie die Bedeutung des Zusammengehörigkeitsgefühls und des Orientierens in einer Gemeinschaft, wie auch bei dem Modell der kollektiven Identität. Die nationale Identität wird von Schildberg sogar als „Prototyp der kollektiven Identität“ beschrieben³³. Den Begriff der Nation sieht Benedict Anderson als „vorgestellte Gemeinschaft“, da sich die Individuen aufgrund der räumlichen Distanz nicht kennen, sich lediglich eine gemeinsame Gruppe erdenken³⁴. Ethnische Identität nach Leggewie bezeichnet:

„die für individuelles und kollektives Handeln bedeutsame Tatsache, dass eine relativ große Gruppe von Menschen durch den Glauben an eine gemeinsame Herkunft, durch

32 <http://www.bpb.de/apuz/156774/kollektive-identitaet?p=all>, Zugriff: 05.06.2015

33 Vgl. https://books.google.de/books?id=GhkiBAAQBAJ&pg=PA47&lpg=PA47&dq=kecmanovic+nationale+identität&source=bl&ots=StUM9Pnyxe&sig=GaVx2gloa4GrRBptOVaJgS_Jr_0&hl=de&sa=X&ei=TSWZVZ-yJIHRsgGI8IDQBQ&ved=0CCcQ6AEwAQ#v=onepage&q=kecmanovic%20nationale%20identität&f=false, Zugriff: 05.06.2015

34 Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt/M.: Campus 2005, S. 14

*Gemeinsamkeiten von Kultur, Geschichte und aktuellen Erfahrungen verbunden sind und ein bestimmtes Identitäts- und Solidarbewußtsein besitzen*³⁵.

Gemeinschaftliche Werte, Verhaltensformen, emotionale Handlungsmodelle dienen zur Verbindung zwischen Individuen und damit zur Identifikation untereinander. Die ethnische bzw. nationale Identität kann jedoch, als ein Typ der kollektiven Identität, nicht nur konnektiv sondern auch grenzziehend wirken. Problematisch scheint es z.B. wenn eine Gemeinschaft eine andere nach ihrer nationalen Identität einschätzt; es entstehen Stereotypen wie „der Deutsche“ oder „der Türke“³⁶. Diese Art von Fremdwahrnehmung erschwert es dem wahrgenommenen Charakter sich mit seinem individuellen Ich - also seiner personalen Identität – zu behaupten.

4.5 Kulturelle Identität

So wie sich für die Begriffe der nationalen und ethnischen Identität keine eindeutige Grenze ziehen lassen, ist es ebenso komplex die kulturelle Identität zu definieren. Der Grund dafür ist vor allem die Komplexität der Verbindung der einzelnen Begriffe „Kultur“ und „Identität“. Arnd Uhle definiert kulturelle Identität folgendermaßen:

*„Unter kultureller Identität wird die Gesamtheit der kulturell geprägten Werte samt der daraus resultierenden Weltsichten und Denkweisen sowie der ebenfalls kulturell geprägten Verhaltens- und Lebensweisen verstanden, die das Eigenbild einer Kulturgemeinschaft – namentlich einer Nation – prägen*³⁷.

Auch hier tritt der Faktor der nationalen Identität auf und grenzt die kulturelle Identität mit „kulturell geprägte Werte“, „kulturell geprägte Verhaltens- und Lebensweisen“ und „Kulturgemeinschaft“ ein, es wird aber nicht klar wie der Kulturbegriff an sich zu verstehen ist. Jochen Neubauer verdeutlicht die enge Verbundenheit der sozialwissenschaftlichen Begriffe der nationalen Identität, ethnischen Identität und die der kulturellen Identität:

„Die Begriffe nationale Identität und ethnische Identität sind in vielerlei Hinsicht mit dem Begriff der kulturellen Identität verbunden. Häufig werden die genannten Begriffe in

35 zit. n. Leggewie in: Heckmann, Friedrich: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation: Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*. Stuttgart: Emke, 1992, S.56, vgl. <http://www.ifeas.uni-mainz.de/Dateien/Endepols.pdf>, Zugriff: 02.07.2015

36 Neubauer, Jochen: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur*: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011 S.92

37 Vgl. http://www.kas.de/wf/doc/kas_14303-544-1-30.pdf, Zugriff: 02.07.2015

ähnlicher Bedeutung benutzt, zum Teil werden sie als Synonyme angesehen. Angesichts der weiten Verbreitung eines holistischen Kulturbegriffs, der auf ethnische Kategorien zurückgreift, kann das Zusammenrücken der genannten Begriffe nicht weiter verwundern.“³⁸

Demnach ist eine äquivalente Nutzung der Begriffe Nation, Kultur und Ethnie zu erkennen. In den Definitionen werden sie meist miteinander umschrieben, so dass letztendlich alle der drei Begriffe in einer „Vorstellung von einer ethnisch homogenen Nationalbevölkerung, mit gemeinsamer Nationalkultur“³⁹ enden.

4.6 Interkulturalität und Transkulturalität

Als eines der signifikantesten Modelle der Transkulturalität gilt das in den 1990er Jahren formulierte Konzept von Wolfgang Welsch.⁴⁰ Er differenziert deutlich zwischen Interkulturalität und Transkulturalität. Dazu stellt er beide Begriffe gegenüber; die Vorsilbe „inter“ steht für das „Zwischen“, dieses kann bezogen werden auf zeitliche, räumliche, polare oder z.B. konnektive Verhältnisse, während das lateinische „trans“ für „jenseits“, „über“ oder „über – hin“ steht. Welsch pluralisiert den Begriff der Kultur und sieht die Identität der modernen Gesellschaft durch mehrere Kulturen verkörpert, die ineinander verlaufen und damit die geschlossene Einheit des klassischen Kulturbegriffs neu determinieren.

„Der traditionelle Kulturbegriff scheitert heute an der inneren Differenziertheit und Komplexität der modernen Kulturen. Moderne Kulturen sind durch eine Vielzahl unterschiedlicher Lebensformen und Lebensstile gekennzeichnet. Ferner ist die klassische separatistische Kulturvorstellung durch die äußere Vernetzung der Kulturen überholt. Die Kulturen sind hochgradig miteinander verflochten und durchdringen einander. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen, sondern überschreiten diese und finden sich ebenso in anderen Kulturen“⁴¹

38 Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011 S.104

39 ebd.

40 Ich beziehe mich in dem folgenden Kapitel, sofern nicht anders angegeben, auf: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S.107-118

41 Vgl. http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf, Zugriff: 02.07.2015

Die neue Auffassung des Kulturbegriffs resultiert nach Welsch aus „Migrationsprozessen sowie von weltweiten materiellen und immateriellen Kommunikationssystemen (internationaler Verkehr und Datennetze) und von ökonomischen Interdependenzen“⁴². Durch die Vernetzung gibt es also keine in sich geschlossene Einheit einer Kultur, das Modell von „Fremd“ und „Eigen“ scheint damit überholt zu sein.

Die Interkulturalität hingegen geht von zwei voneinander getrennten Kreisen aus: Die Fremd- und die Eigenkultur, die aufeinandertreffen und miteinander interagieren. Das Problem des interkulturellen Begriffs ist jedoch, dass es die im vorherigen Abschnitt von Welsch kritisierte konservative Auffassung der „Kultur“ voraussetzt. In Welschs Schrift „Transkulturalität“ zitiert er Johann Gottfried Herder um die veraltete Interpretation noch einmal zu betonen:

*„Die Misere des Konzepts der Interkulturalität rührt daher daß es die Prämisse des traditionellen Kulturbegriffs unverändert mit sich fortschleppt.“*⁴³

Daher empfindet Welsch das Modell des Konzepts der „geschlossenen Kugeln“ als „kosmetisch“⁴⁴; es besteht nämlich aus zwei einheitlichen, autonomen Bereichen, die aneinander nur stoßen und sich austauschen, jedoch nicht ineinander verfließen können, was in der modernen Gesellschaft nicht mehr der Fall sein könne. Er weitert seinen Gedanken aus:

„Kugelprämisse[n] (...) machen nicht nur ein gegenseitiges Verstehen der Kulturen unmöglich, sondern die Forderung nach einer derartigen kulturellen Identität führt auch zu Separatismus und bereitet politischen Konflikten und Kriegen den Boden.“⁴⁵

42 Vgl. http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf, Zugriff: 02.07.2015

43 ebd.

44 ebd.

45 Vgl. <http://www.ikud-seminare.de/veroeffentlichungen/transkulturalitaet.html>, Zugriff: 05.07.2015

5 Der Regisseur Fatih Akin

5.1 Migrationshintergrund und Werke

Fatih Akin wird am 24. August 1973 als Sohn einer türkischen Familie in Hamburg-Altona geboren.⁴⁶ Akins Vater, Mustafa Enver Akin, kommt im Zuge des Anwerbeabkommens 1966 nach Deutschland. Als aktiver Seemann ist er schnell von der Hafenstadt Hamburg beeindruckt und zieht in die Stadt, in die auch seine Familienmitglieder als Gastarbeiter immigriert sind. Er limitiert seinen Aufenthalt auf zwei Jahre, in denen er in einer Chemiereinigungsfabrik arbeiten wird, um seine Existenz in der Türkei zu sichern. Als die Brüder Enver Akins ebenfalls in das Land einwandern wird die Rückkehr vorerst verschoben. In einer türkischen Kleinstadt lernt er 1968 seine zukünftige Frau Hadiye Akin kennen und heiratet sie noch in demselben Jahr.



Fatih Akin⁴⁷

Die in der Türkei berufstätige Akademikerin Hadiye findet eine Stelle in Hamburg am Fließband. Zwischen dem Paar kommt es immer wieder zu Auseinandersetzungen aufgrund der minderwertigen Umstände im fremden Land. Besonders die Schwerstarbeit und die barackenähnlichen Wohnhäuser erschweren es Hadiye sich an die neuen Lebensverhältnisse im Existenzminimum zu gewöhnen. Nach kurzer Zeit wird Fatih

⁴⁶ Ich beziehe mich, sofern nicht anders angegeben, auf: Akin, Fatih: Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme, Volker Behrens und Michael Töteberg (Hg.), Hamburg, Rowohlt Verlag, 2011, S.239-242 & das Exposé aus „Wir haben vergessen zurückzukehren“, ebd., S.9-13

⁴⁷ Foto entnommen aus: <http://www.filmportal.de/sites/default/files/imagecache/person-teaser/Akin,%2520Fatih.jpg>, Zugriff: 13.06.2015

Akins Bruder Cem Akin geboren. Die Rückkehr der Akins soll vor der Einschulung Cems stattfinden, verspricht der Vater der Familie. Fatih Akin kommt jedoch 1973 ebenfalls in Altona auf die Welt. In dem hochintensiven Arbeitsrhythmus, in dem sich die Eltern der Akins (noch immer) befinden, verbringen die Brüder oft Zeit bei den deutschen Nachbarn.

„(...)solange ich denken kann, denke ich auf Deutsch, obwohl wir zu Hause immer Türkisch gesprochen haben. Wahrscheinlich der Einfluss von Onkel Lutz und Frau Meyer, unseren deutschen Nachbarn, die auf meinen Bruder und mich aufgepasst haben, während meine Eltern arbeiten waren.“⁴⁸

Im jungen Alter lernt Fatih Akin, was es heisst zwischen zwei Kulturen zu pendeln:

„Zu Hause sprachen wir nur Türkisch, wenn Cem und ich untereinander Deutsch sprachen, hat meine Mutter geschimpft.“⁴⁹

Mit der Sozialisierung durch das Umfeld werden soziokulturelle Traditionen angenommen, vermischt, und auf eine eigene Art zelebriert:

„Meine Eltern sind religiös, sie beten fünfmal am Tag, aber meine Mutter trug nicht Kopftuch. Ich wusste sehr früh, was Weihnachten ist, und habe meine Eltern nach Geschenken gefragt. Wir hatten auch einen Weihnachtsbaum. Als muslimisches Kind bin ich in einem katholischen Kindergarten gewesen, zusammen mit deutschen, italienischen, afrikanischen Kindern.“⁵⁰

Das Kino entdeckt Fatih Akin schon im jungen Alter für sich: Bei seinem Cousin, bei dem man oft zu Besuch ist, gibt es die Abende traditionell über einen Super-8-Projektor eine Videofilmführung. Er erfindet Geschichten, spielt sie mit seinem Spielzeug nach. Mit Cousin Hikmet und Bruder Cem Akin werden sogar Drehbücher „geschrieben“ und für eine Kamera gespart. Schliesslich, in seinem 21. Lebensjahr, 1994, immatrikuliert er sich nach dem Abitur in der Hamburger Hochschule für bildende Künste für ein Studium der Visuellen Kommunikation. Während des Studiums arbeitet er an seinem Spielfilm „Kurz und schmerzlos“ und ist gleichzeitig bei TV-Produktionen und Theaterinszenierungen als Schauspieler aktiv. 1995 dreht er seinen ersten Kurzfilm „Du bist es!“, für den er den Publikumspreis beim Kurzfilmfestival in Hamburg, und

48 zit. nach Akin, Fatih in: das Exposé zu „Wir haben vergessen zurückzukehren“, 1999 in: Akin, Fatih: Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme, Volker Behrens und Michael Töteberg (Hg.), Hamburg, Rowohlt Verlag, 2011, S.10-11

49 ebd.

50 ebd. S. 12-14

einen zweiten in Nürnberg bei den Türkei-Filmtagen erhält. 1996 folgt sein zweiter Kurzfilm „Getürkt“, bei dem er nicht nur die Regie führt, sondern auch zusammen mit seinem Bruder Cem Akin vor der Kamera steht. In Lünen, wo der Film seine Premiere feiert, bekommt er den 1. Preis; ausserdem die Gold Plaque in Chicago und den Kurzfilmpreis der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

Sein erster Spielfilm „Kurz und schmerzlos“ (1998) erhält diverse Preise bei den internationalen Filmfestspielen in Locarno, den Adolf-Grimme-Preis und den Bayerischen Filmpreis als Bester Nachwuchsregisseur. 2000, nach dem Erwerb seines Diploms, beginnt der Dreh für die romantische Komödie „Im Juli“. Der Film erreicht mit seinem höherem Budget und seiner Starbesetzung von Moritz Bleibtreu und Christiane Paul ein grosses Publikum, wird mit Publikumspreisen und dem Jupiter der Zeitschrift „cinema“ ausgezeichnet. Die Lola geht an beide Hauptdarsteller. Parallel zu der Postproduktion zu „Im Juli“ arbeitet Akin an „Wir haben vergessen zurückzukehren“, ein Beitrag für die TV-Reihe „Denk ich an Deutschland“ über seine Familie und ihrer Geschichte als Gastarbeiter in den 60er Jahren in Deutschland.

„Gegen Ende des Films stellt mir meine Cousine die Frage: „Willst du irgendwann zurück?“ Und ich sage: „Nein.“ Wohin gehöre ich? Für mich gab es diese Fragestellung eigentlich nie. Für mich als Künstler spielen Nationalitäten keine so große Rolle. Typisch deutsche Bilder gibt es doch nicht. Heute kann ich sagen, dass das Kino meine Heimat ist.“⁵¹

2001 beginnen die Dreharbeiten von „Solino“; ab 2003 wird Akin mit „corazón internacional“ sein eigener Produzent. Der erste Teil seiner „Liebe, Tod und Teufel“-Trilogie „Gegen die Wand“ (Uraufführung 2004) feiert seinen Triumph bei der Berlinale 2004: Nach 18 Jahren wird ein deutscher Film mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet und ist somit ein bedeutender Wendepunkt in Akins Karriere. Der Goldene Bär ist nur einer von 23 Preisen die er für das Drama erhält⁵².

2005 wird er bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes neben Selma Hayek, Jamie Bardem und Emir Kusturica Jury-Mitglied. Währenddessen feiert „Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul“ seine Premiere. Der Film ist eine Liebeserklärung an Istanbul. Mit einer Mischung zwischen Dokumentar- und Musikfilm portraitiert er die Musikszene der Stadt; er erhält internationale Publikumspreise in Belgien und Mexiko.

51 Akin, Fatih zit. Akin, Fatih: Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme, Volker Behrens und Michael Töteberg (Hg.), Hamburg, Rowohlt Verlag, 2011, S.31

52 Vgl. <http://www.biyografi.info/kisi/fatih-akin>, Zugriff: 12.05.2015

Noch in dem gleichen Jahr wird er Gastdozent an der Hamburger Hochschule für bildende Künste, wo er selbst einst seinen Diplom absolvierte.

Im Juli 2006 beginnt der Dreh von dem zweiten Teil der „Liebe, Tod und Teufel“-Trilogie: „Auf der anderen Seite“ feiert seine Uraufführung 2007 in Cannes und bekommt den „Prix du scénario“ (bestes Drehbuch). Weitere Preise folgen: Europäischer Filmpreis, Festival-Preise in Antalya und Dubrovnik, „Prix Lux“ des Europaparlaments, und vier Lolas (Beste Regie, Bestes Drehbuch, bester Schnitt, Bester Film des Jahres).

Es folgt 2009 „Soul Kitchen“, eine romantische Kiez-Komödie mit Hauptdarsteller Adam Bousdoukos. Der Film erhält den Spezialpreis bei den Filmfestspielen in Venedig. National wird er gekrönt mit dem Art Cinema Award (Hamburger Filmfest) und dem Norddeutschen Filmpreis in Lübeck (bestes Drehbuch und bester Film). „Soul Kitchen“ wird mit seinen knapp 1,3 Millionen Kinogängern zum Kultfilm.

Zur selben Zeit dreht Akin Kurzfilme für Episodenfilme wie „New York, I Love You“ („Fatih Akin“) oder „Deutschland „09“ („Der Name Murat Kurnaz“).

Nach einer Pause von drei Jahren veröffentlicht er auf dem Filmfestival in Cannes 2012 seine Dokumentation „Müll Im Garten Eden“, ein Portrait über das Schicksal eines türkischen Dorfes, welches durch die Errichtung einer Mülldeponie dramatischen Auswirkungen ausgesetzt ist. 2014 findet die Premiere von „The Cut“ in Venedig statt; ein historisches Drama über einen armenischen Vater (gespielt von Tahar Rahim), der sich als Überlebender während des Völkermordes in Armenien auf die Suche seiner verlorenen Töchter macht.

Der Film erhielt in Deutschland geteilte Kritik, in der Türkei war er nur in wenigen Kinos zu sehen. Akin bekam aufgrund der politischen Situation im Land sogar Morddrohungen.⁵³

Der autobiographische Einfluss auf Akins Filme ist nicht zu übersehen. Auf die Frage, woher er in seinen Filmen wie z.B. in „Kurz und schmerzlos“ trotz etablierter Familienverhältnisse die Nähe zum Strassenmilieu hat, antwortet er

„Ich bin mit solchen Leuten aufgewachsen. Ich kenne sie. Mein Freundeskreis besteht aus solchen Leuten. Und die Eltern auch der Filmfiguren sind normale, liebevolle Leute. Irgendjemand hat mal geschrieben, meine Helden seien alles irgendwie Mutter-söhnchen. Das ist ja so. Aber das ist auch ihr Konflikt: Einerseits soll zuhause alles in

53 (Vgl. http://www.filmportal.de/person/fatih-akin_2f58287fbbe14628b5723214a896d225, Zugriff: 26.06.2015)

*Ordnung sein, soll man denken: "alles ist plietsch", also alles läuft, wie die Eltern es gern hätten. Aber kaum ist man auf der Straße, baut man nur noch Mist. Das kenn ich, da komm ich her.*⁵⁴

Den Grossteil seiner Jugend verbrachte Akin mit engen Freunden aus einer Strassengang. Die Erfahrungen mit der Strassengewalt und persönliche Erlebnisse in diesen Verhältnissen, gaben Akin die Fähigkeit das Leben realitätsnah und authentisch darzustellen. Derzeit gilt Akin als einer der erfolgreichsten deutschen Filmemacher.

6 Filmbeispiel: „Kurz und schmerzlos“

6.1 Begründung der Filmauswahl

„Kurz und schmerzlos“ ist das 1998 erschienene Spielfilmdebüt Fatih Akins. Neben zahlreichen internationalen Preisen wie der „Bronzene Leopard“ für die drei Hauptdarsteller oder den „Prix officiel de Distributeur“ bekam er zahlreiche nationale Preise auf bedeutenden Filmfestivals Deutschlands⁵⁵. Das „deutsch-türkische Kino“ schreibt ihm mit diesem Werk besonderen Wert zu, da es sich von dem altbekannten Genre des „Migrantenkinos“ stark abhebt. Akins Charaktere sind vielschichtig und präsentieren nun nicht mehr die eindimensionale Schicht der schwachen Migranten, so wie es in den Filmproduktionen der 60er, 70er und 80er Jahre meist war. Stattdessen gibt „Kurz und schmerzlos“ der ethnischen Herkunft als Thematisierung nicht den Vordergrund, sondern legt den Augenmerk auf die Geschichte einer Freundschaft – unabhängig von jeglicher Herkunft. Damit öffnet es nicht nur dem nun etablierten „deutsch-türkischem Kino“ neue Türen, sondern ist auch für das Deutsche Kino von großer, internationaler Bedeutung. Harald Peter in seinem Artikel über „Kurz und schmerzlos“ in Bezug auf das Deutsche Kino:

„Das ist für deutsches Kino schon derart ungewöhnlich, daß man sich zunächst all das vergegenwärtigen muß, was der Film nicht ist (...).“⁵⁶

54 Vgl. http://www.artechock.de/film/text/interview/a/akin_2004.htm, Zugriff: 09.05.2015

55 Vgl. http://www.wuestefilm.de/die_filme/kurz_schmerzlos, Zugriff: 25.6.2015

56 Vgl. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/auf-den-mean-streets-von-hamburg-altona-fatih-akins-film-kurz-und-schmerzlos-straucheln-an-der-stadtteilgrenze,10810590,9494294.html>, Zugriff: 02.07.2015)

6.2 Filmdaten

Regie:	Fatih Akin
Regie-Assistenz:	Lena Spät, Cem Akin
Script:	Lucy Fricke
Drehbuch:	Fatih Akin
Kamera:	Frank Barbian
Kamera-Assistenz:	Thierry Taieb
Material-Assistenz:	Kay Madsen
Standfotos:	Gordon A. Timpen
Licht:	Hans-Werner Huhnke
Kamera-Bühne:	Swen Schulz
Ausstattung:	Guido A. Fahim (Szenenbild), Anna Lechner (Szenenbild - Assistenz)
Storyboard:	Nicole Gilsilva
Außenrequisite:	Anja Pietruschka
Innenrequisite:	Anke Vorwick
Bühne:	Christian Ostertag
Titel:	Stefan Semrau
Maske:	Nicola Faas
Kostüme:	Ute Dobnig (Assistenz), Helen Achtermann
Garderobe:	Maria Fuchs
Schnitt:	Andrew Bird
Schnitt-Assistenz:	Patrick Nordmann, Angelika Seyfrid
Ton-Schnitt:	Jürgen Krieger
Ton:	Kai Lüde
Ton-Assistenz:	Frank Regente
Musik-Tonaufnahme:	Blank Fontana (Musikmischung)
Geräusche:	Norbert Schlawin
Mischung:	Richard Borowski
Ton Sonstiges:	Hubert Henle (Dolby Sound Consultant)
Spezialeffekte:	Peter Wiemker, Jan Düsedau (Regenmacher)
Stunt-Koordination:	Emanuel Bettencourt

Musik:	Ulrich Kodjo Wendt
Darsteller:	
Mehmet Kurtuluş	Gabriel Yenilmez
Aleksandar Jovanović	Bobby
Adam Bousdoukos	Costa
Regula Grauwiller	Alice
Idil Üner	Ceyda
Ralph Herforth	Muhamer
Oscar Ortega Sánchez	1. Waffendealer
Adrian Ilin	2. Waffendealer
Marc Hosemann	Sven
Sükriye Dönmez	Hatice Yenilmez
Cem Akin	Cenk, Gabriels Bruder
Sükriye Dönmez	Cenks Braut
Mustafa Enver Akin	Gabriels Vater
Hadiye Akin	Gabriels Mutter
Fatih Akin	Nejo
Nezâ Selbuz	Tänzerin auf der Hochzeit
Monique Akin	Junge Frau im Reisebüro
Mirko Hussari	Mann an der Telefonzelle
Danilo Vouckmanovic	Silvio
Wolfgang Krone	Passant
Maria Fuchs	Nutte
Adam Cetin	
Canan Yilmaz	
Jamil Tarkhani	
Rahimi Morteza	
Ali Özkan	
Irfan Audija	
Iram Siwimli	
Mustafa Özdemir	
Durucan Bayram	

Özcan Ulas

Kimberly Lichter

Frank Tra

Bettina Schwarz

Patrick Nordmann

Safi Haidari

Produktionsfirma:	Wüste Filmproduktion (Hamburg)
in Co-Produktion mit:	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)
in Zusammenarbeit mit:	Geyer Media GmbH (Berlin)
Produzent:	Ralph Schwingel, Stefan Schubert
Redaktion:	Daniel Blum
Produktionsleitung:	Ingrid Holzapfel
Aufnahmeleitung:	Josch Geertz, Joachim Frohriep, Matthias Voucko
Produktions-Assistenz:	Stephanie Schöberl
Dreharbeiten:	10.1997-20.11.1997: Hamburg
Verleih:	PolyGram Filmed Entertainment GmbH (Hamburg)
Späterer Verleih:	Universal Pictures International Germany GmbH (Frankfurt am Main)
Filmförderung:	Filmwerkstatt Schleswig-Holstein (Kiel), Film-Förderung Hamburg GmbH (Hamburg)
Länge:	2713 m, 99 min
Format:	35mm, 1:1,85
Bild/Ton:	Farbe, Dolby SR
Prüfung/Zensur:	FSK-Prüfung (DE): 16.07.1998, 80164, ab 16 Jahre / feiertagsfrei
Aufführung:	Uraufführung (CH): 08.08.1998, Locarno, IFF; Erstaufführung (DE): 25.09.1998, Hamburg, Filmtage; Kinostart (DE): 15.10.1998;

TV-Erstsending (DE): 01.09.2000, ZDF

Tabelle 1: Filmdaten zu „Kurz und schmerzlos“⁵⁷

⁵⁷ Die Tabelle ist entnommen aus: [http://www.filmportal.de/kurz-und-schmerzlos_1e65902d23a4b66b3595422503d - c303](http://www.filmportal.de/kurz-und-schmerzlos_1e65902d23a4b66b3595422503d-c303)

6.3 Filminhalt und Handlungsaufbau

Der Film „Kurz und schmerzlos“ erzählt die dramatische Geschichte über das Leben einer dreiköpfigen, mutli-ethnischen Gang aus dem Hamburger Kiez Altona.

Die Erzählstruktur ist überwiegend linear aufgebaut. Mit dem Beginn des Vorspanns, der Teil der Exposition ist, entwickelt sich die Spannung geradlinig und führt uns schliesslich zu der Katastrophe.

Gabriel, türkischstämmig, wurde gerade aus dem Gefängnis entlassen. Er hat eine schwere Zeit hinter sich, jedoch viel Lehren daraus gezogen. Auf der Hochzeit von Bekannten trifft er nach seiner Entlassung seine besten Freunde Bobby (Serbe) und Costa (Grieche) wieder. Vor der Freiheitsstrafe Gabriels war das Trio als Kleinverbrecherbande in ihrem Kiez Altona unterwegs,



„Costa“, „Gabriel“ und „Bobby“ in „Kurz und schmerzlos“ (1998)⁵⁸

doch für Gabriel ist Schluss mit dem alten Leben. Sein Ziel ist es, sich von jeglicher Kriminalität fernzuhalten und bei erster Gelegenheit in der Türkei ein neues Leben zu beginnen. Doch die Krise nähert sich als Ceyda, Gabriels Schwester, sich nach Jahren von Costa trennt, um stattdessen mit ihrer neuen Liebe Sven auszugehen. Die Folge ist eine Schlägerei zwischen den Freunden und Sven. Gabriel bereut seine zügellose Explosion und ist darüber hinaus mit sich selbst im Konflikt, da er Gefühle für die Geliebte seines Freundes Bobby entwickelt. Währenddessen bemüht sich Bobby in die albanische Unterwelt einzusteigen. Er will in ernsthaftere Geschäfte und sucht die Kooperation mit Muhamer, dem Haupt der Mafia. Hierbei sucht er die Mitbeteiligung Costas, Gabriel versucht beide seiner Freunde abzuhalten. Die Hintermänner Muhamers

⁵⁸ Foto entnommen aus: <http://www.cinema.de/bilder/kurz-und-schmerzlos,1315561.html>, Zugriff: 3.7.2015

richten Gabriel übel zu, worauf sich dieser mit der Zuneigung Alices tröstet. Der Konflikt nimmt mit dem verpatzten Deal, den Bobby zugeteilt bekommen hatte, schliesslich seinen Lauf. Bobby wird von Muhamer ermordet, Gabriel und Costa begehen sich unabhängig voneinander auf den Weg der Rache für ihren Freund. Zu Beginn gelingt es Alice, Gabriel zurückzuhalten und die Auflösung zu verzögern. Als dieser aber erfährt, dass Costa auf dem Weg zu Bobbys Mördern ist, fühlt er sich gegenüber ihm (Bobby), aufgrund der Romanze mit Alice, schuldig und greift ein. Costa wird tödlich verletzt und stirbt in Gabriels Armen. Darauf erschiessst Gabriel den Mafia-Chef Muhamer, nimmt später Abschied von Alice und geht den Weg seiner neuen Existenz in die Türkei.

6.4 Die Figuren

6.4.1 Gabriel

Gabriel ist die Hauptfigur des Filmes und trägt damit die zentrale Rolle in der Handlung. Er verkörpert den Versuch einer Resozialisierung, in der er sich es als Ziel gesetzt hat, mit der Kriminalität und dem illegalen Milieu abzuschliessen. Stattdessen will er nun einen neuen Abschnitt in seinem Leben beginnen, basierend auf aufrichtiger und rechtlich korrekter Grundlagen. Ausserdem baut er auf den Wunsch des Auswanderns an eine türkische Küste, wo er seine eigene Strandbar leiten möchte. Unter seinen Freunden gilt er als verantwortungsbewusster Vertrauter, der in Problemsituationen als Moralstütze bereit steht.



Mehmet Kurtulus als „Gabriel“⁵⁹

59 Foto entnommen aus:<http://www.kinoweb.de/film98/KurzUndSchmerzlos/film02.html>, Zugriff: 03.07.2015

Aus der Lehre seiner Freiheitsstrafe ist er bemüht, seine Erkenntnisse in Bezug auf ein besseres Leben auch seinen Freunden zu vermitteln, woran er letztendlich scheitert. Mit dem starken Bund zu seinen Freunden scheint sich Gabriel beim Reifungsprozess jedoch selbst Steine in den Weg zu legen; darüber wird sich Costa bewusst: „Der (Gabriel) will erwachsen werden – und wir hindern ihn daran“ (ab Min. 26). So sehr Gabriel auch an seinem Ziel der Resozialisierung festhalten will, ist ihm die Loyalität zu seinen Freunden doch bedeutender, so dass er in brenzligen Situationen stets an ihrer Seite ist. Dieses innerliche Zerrissenheit trägt sich besonders in Gewaltausbrüchen nach Außen, wie zum Beispiel in einer Szene, in der Gabriel ein letztes Mal während einer Auseinandersetzung mit der Mafia bemüht ist, seine Freunde von der illegalen Szene abzuhalten. Darauf wird er von Muhamers Hintermännern arg zugerichtet. Je mehr Gabriel sich selbst und seine Partner von der Gewaltszene distanzieren will, desto mehr wird er gerät er hinein.

6.4.2 Bobby

Der charmante Bobby träumt von einer erfolgreichen Karriere als Mafioso. Nach dem idealisierten Film-Image des Gangster-Genres ist es sein Wunsch der „Al Pacino“⁶⁰ seiner Stadt zu werden. Hierzu sucht er die Kooperation mit Muhamer, einem albanischen Kriminellen aus der Unterwelt, bei dem er zusätzlich einen zuvor nie existierenden Familienhalt und zugleich eine Vaterrolle sucht.



Aleksandar Jovanović als „Bobby“⁶¹

⁶⁰ gemeint ist der Hauptdarsteller in „Scarface“ (1983)

⁶¹ Foto entnommen aus: <http://www.kinoweb.de/film98/KurzUndSchmerzlos/film03.html>, Zugriff: 03.07.2015

Muhamer verlangt für den „Gangster-Ruhm“ eine bedingungslose Härte von Bobby, wie zum Beispiel die Aufopferung gewisser Grundprinzipien; durch die neue Bewertung der Geschlechterrollen wird er seiner Freundin Alice, die den „neuen Bobby“ strikt ablehnt, gewalttätig gegenüber und trennt sich von ihr. Die naive, kindliche Vorstellung des heldenhaften Aufstiegs kostet Bobby letztendlich seine eigene Existenz und die seiner Freundschaft. Trotz Moralaposteln seiner Freunde scheint Bobby das Schicksal herausfordern zu wollen; seinem Umfeld gegenüber benimmt er sich provokant und trotzig zugleich, wenn seine Pläne kritisiert werden. Gabriel empfindet er als zu aufrecht und autoritär, Costa zu naiv und Alice ist zu selbstüberzeugt. Als er dem Traum der Mafia-Karriere nicht gerecht werden kann und einen erteilten Deal verpatzt, zerfällt der Wunsch der Anerkennung ineinander. Seine Unsicherheit verleitet ihn zurück zu Gabriel und Costa, bei denen er gereizt und mutlos Unterstützung sucht, da er nicht fähig ist, die Situation allein zu bewältigen.

6.4.3 Costa

Costa, der Grieche, ist der naive Mitläufer der Gruppe. Er hat keine grossen Träume, sondern lebt in den Tag hinein. Nachdem sich seine Freundin Ceyda von ihm trennt, fällt er in ein emotionales Loch und sucht bei Bobby und Gabriel Selbstmitleid. Jegliche Ambitionen, sein Leben zu ändern, besitzt er jedoch nicht. Die spontane Absicht mit dem Autodiebstahl abzuschliessen, hält aufgrund seiner Schwäche für Versuchungen nur bis zu einer einfachen Überzeugung Bobbys. Oft steht er zwischen Gabriel und Bobby und gilt als Vermittler zwischen beiden. Dieses ist besonders in einer Szene zu erkennen, als Bobby und Gabriel ihm Leihgeld anbieten und er von beiden Männern die Hälfte annimmt (Minute 33 und folgende.) Durch den Auslöser Bobby gerät das Trio in eine Gewaltspirale der albanischen Mafia, wobei Costa als verzweifelter Rächer Bobbys am Ende selbst umkommt.

6.4.4 Das Trio Gabriel-Bobby-Costa: Ethnischer Hintergrund

Wie bereits in 6.3 erwähnt, gehört der Vorspann des Filmes auch zur Exposition. Hierbei wird dem Zuschauer mit einer hastigen Aufnahme das Bild einer Schlägerei gezeigt; anhand dieser erschließt sich die Annahme einer gemeinsamen Vergangenheit der drei Freunde Gabriel, Bobby und Costa. Die eigentliche Einführung folgt mit kurzen Zusammenstellungen von Clips, die jeden Charakter in wenigen Sekunden vorstellen. Jede Figur wird in seiner Vorführung seiner ethnischen Identität zugeordnet. Außerdem verbindet man alle mit der kriminellen Szene. Dieses wird, nach Ende der Vorführung,

mit einem Erstarren des Bildes aufgelöst. Darauf erscheint der Name der Figur mit seiner nationalen Zuordnung. „Costa, Grieche“ (Min. 0:02:23), ist zu sehen; er zerschlägt die Scheibe eines Autos, ist dabei als emotionaler Kleinkrimineller aber noch so sozial, dass er sein Opfer nach dem Empfinden fragt: „Alles okay bei dir?“ (Min. 0:02:21).

Bobby wird über seinen Onkel eingeführt. Nachdem sein Onkel ihn verblüfft die Frage stellt, ob er denn bei der albanischen Mafia einsteigen will, sieht man Bobby aus einem Café stürzen, aus dem er gerade herausgetrieben wurde. Als er auf dem Bauch landet und in die Richtung der Kamera in Augenhöhe schaut, erscheint auch seine Zuordnung: „Bobby, Serbe“ (Min. 0:02:50). Bobby strahlt nicht die Härte eines zukünftigen Gangsters aus. Im Gegenteil dazu wird Gabriel charakterisiert. Die Kamera passt sich in einer Halbtotale, frontalen Einstellung an das reduzierte Verhalten der Figur an. Gabriel ist an dem Tor der Haftanstalt und wird von seiner Familie empfangen. Er trägt keine Emotionen aus, sondern versucht bestimmend und stark zu wirken. Seine Freude über das Wiedersehen ist nur an einem kurzen Schlucken zu erkennen. Nach der letzten Begrüßung mit seinem Vater tritt auch seine Zuordnung in das Bild: „Gabriel, Türke“ (Min. 0:03:23) .

Die Zuordnungen werden dem Zuschauer in der Exposition so sehr vorgehalten, dass erst einmal eine starke Thematisierung und Festsetzung der nationalen Identitäten zu vermuten ist. Diese Annahme soll im Laufe des Filmes etappenweise beseitigt werden. Die Figuren werden als multikulturelle Identitäten abgebildet, die sich in facettenreichen Gesellschaften aufhalten und dabei mit verschiedenen Chiffres zu hantieren wissen. Beleuchtet man diesen Aspekt in Bezug auf deren Umgangssprache, so ist zu erwähnen, dass sich alle der drei Hauptfiguren der zweiten, bzw. der dritten Generation mit Migrationshintergrund zuordnen lassen. Das bedeutet, dass sie mindestens in bilingualen Verhältnissen aufgewachsen sind (Deutsch und ihre Muttersprache). Erkennen ist die Bilingualität in Szenen, wenn Gabriel mit seiner Familie türkisch, Bobbys Onkel mit ihm (Bobby) jugoslawisch spricht und Costa gelegentlich griechische Lieder singt. Die Sprache ihrer kollektiven Identität setzt sich nicht nur aus dem Bilingualen zusammen, sondern bezieht unter anderem Dialekte der jeweiligen Region mit ein. In dem Fall fließt also bei Bobby, Costa und Gabriel neben den Codes aus diversen sprachlichen Kollektiven zusätzlich der Hamburger Dialekt ein. Folglich entwickelt sich zum Beispiel aus dieser sprachlichen Collage ihr individueller, neuer Code des „Gangsterslangs“ (Costa: „Hey, dann man tau, Alder“, Min. 0:10:33). Das sogenannte „Deutsch-Türkische“ oder „Türkendeutsch“, was unter anderem aus dem neuen Code resultiert, weist besonders folgende Merkmale auf: Beide Sprachen werden miteinander vermischt, die Artikulation gewisser Buchstaben oder Laute wird verzerrt (hart rollendes „r“ oder aus

„ch“ wird ein „sch“), ausserdem werden Fehler in der Grammatik oder Konjugation gemacht, wie Costa: „Kannst du machen nix? Kannst du mir geben einen Hunderter mehr!“ (Min. 0:11:55). In dieser Szene ist deutlich zu erkennen, dass die Männer untereinander beabsichtigt über diesen Code kommunizieren. Während sie in anderen Szenen fähig sind, die Sprache korrekt anzuwenden, geben sie dem Zuschauer hierbei zu verstehen, dass der interaktive Sprechcode ein künstlich eingesetztes, bewusstes Zeichen ist. Der Switch auf diesen artifizierten Code lässt sich mit der Identifikation der Freunde miteinander erklären. Sie ordnen sich selbst in ihren multi-ethnischen Hintergrund ein - damit identifizieren sie sich nicht nur miteinander, sondern geben das Zeichen der Akzeptanz, Toleranz und der gleichzeitigen Annahme der jeweiligen „fremden“ Kultur. So spricht Costa, der Grieche, in der eben genannten Szene im Gangsterslang bzw. „Türkendeutsch“. Der sprachliche Code dient hier also zum einen zur Identifikation des gemeinsamen multikulturellen Hintergrunds, zum anderen aber auch zur Zuordnung zu einer sozialen Identität; hier ist es das kriminelle Milieu.

Neben der sprachlichen Identität ist die Rolle der Religion ebenfalls ein wichtiges Merkmal der sozialen Identität der Hauptfiguren. Anhand einer Szene in den anfänglichen Sequenzen wird Gabriel von seinem Vater zum Beten eingeladen, dieser (Gabriel) lehnt aber ab (Min. 0:27:18). Die Ablehnung führt zu keinen Konflikt zwischen beiden Männern unterschiedlicher Generation. Dass die Reaktion Gabriels hier nicht aus der innerlichen Ablehnung heraus ist, erfährt der Zuschauer in der Szene, als Gabriel in die Moschee geht. Der zweiflerische Blick in seine Umgebung, visualisiert durch einen *Closeup*⁶², lässt aber vermuten, dass er sich nicht ganz mit dem Akt identifizieren kann. Zum Ende des Dramas ist die Entwicklung bezüglich Gabriels Glaubensverhalten zu erkennen; der Tod seiner Freunde bewegt ihn anscheinend zur erneuten Vertiefung seiner Religiosität und er nimmt Teil an dem Gebet seines Vaters.

Auch bei Costa ist eine Auseinandersetzung mit seiner Religion zu beobachten. Die Tatsache, dass er griechischstämmig ist, lässt auf das Christentum schließen. Sein Beschluss, mit dem Diebstahl abzuschließen, nachdem er ein Kruzifix in einem geklauten Brief findet, ist ebenfalls ein Zeichen für das Christentum. Denn Costa sieht es als einen Wink des Himmels und entscheidet sich für kurze Zeit nicht mehr zu sündigen. Als Bobby ihn wenig später aber zur Beteiligung am Mafia-Deal überredet („Costa, Costa, hör mir zu Costa, - diese Sünde geht auf mich“, Min. 01:06:55), kommt er von seinem neuen Weg ab und geht mit der Selbstlüge das Geschäft ein.

62 Nahaufnahme.

Bobbys Religionsansicht scheint nicht intensiv behandelt zu werden. Zu Beginn trägt er zwar ein Collier mit einem Kreuzanhänger, legt es aber später in der Kirche ab, wo er sich eine Zigarette angezündet hatte. Ein Symbol für die Ignoranz des geweihten Ortes und das Ablegen des eigenen Glaubens.

6.4.5 Das Trio Gabriel-Bobby-Costa: Die kulturelle Interaktion

Wie bereits im vorherigen Kapitel des „ethnischen Hintergrunds“ erwähnt, hat der Zuschauer mit der Exposition der Geschichte den Eindruck, dass die starke Untermalung der ethnischen Unterschiede der Protagonisten ein Zeichen für den Auslöser des Konflikts sein könnte. Die letztendliche Handlung zeigt aber im Gegensatz, dass sich die kulturelle Verschiedenheit der Figuren nicht zur Konfrontation entwickeln wird, sondern zu einem starken emotionalen Bündnis. Auffällig ist in der Freundschaft der starke physische Kontakt miteinander, zur Begrüßung ist eine Umarmung, ein Kuss und ein Handschlag der Standard. Aber auch Zuneigungsäußerungen, wie das Einschlafen an der Schulter des Freundes nach einem Filmabend, gelten als loyale Interaktionen. Trotz der ethnischen Differenzen in Sprache und Religion haben sie den gemeinsamen Code für Emotionen, Fürsorglichkeit oder Loyalität. Die jungen Männer zeigen, dass für ihre Freundschaft die Universalität von Werten gilt; „äußerliche“ Differenzen sind keine unüberschreitbaren Barrieren. So wird z.B. die türkische Hochzeit zu Beginn der Geschichte zur Interaktion, in der sich die Bobby und Costa im türkischen Tanzstil den Gästen anpassen. Auch in Geschäften mit der Mafia scheint es für den Serben Bobby kein Hemmnis zu sein, dass sein Chef ein Albaner ist⁶³. Als die neue Liebe Ceydas, Sven, von dem Trio verprügelt wird, ist der Bewegungsgrund keinerlei „äußerliche“ Differenz - wie z.B. die Nationalität - sondern die Loyalität zu Costa, der Ceyda als Freundin an Sven verloren hat.

6.4.6 Die stilistische Umsetzung

„Kurz und schmerzlos“ ist authentisch und lebensnah visualisiert. Direkt und selbstbewusst stellt Akin die Figuren in ihrer Verhaltensart und Sprechweise dar. Oft wird im „Slang“, bzw. „deutsch-türkisch“ gesprochen, so wie es in ihrem sozialen Umfeld gängig ist. Die Darstellungsweise von Gewaltszenen, die einen signifikanten Wert für den Film verkörpern, ist meist über außergewöhnliche Perspektiven erzählt. Dieses bringt

63 Gemeint ist hier das angespannte Verhältnis der Länder aufgrund des Kosovo-Konflikts 1998/1999

die für den Gangsterfilm nötige Action hinein; *Slow-Motions*⁶⁴ intensivieren den Kampf und ziehen den Zuschauer auf eine glaubhafte Art und Weise in das Geschehen hinein.

Die Kamera hat ein Konzept für jeden der drei Charaktere. So ist der reife Held Gabriel mit langen und ruhigen Fahrten besetzt, der Mittläufer Costa wird oftmals über eine Standkamera gefilmt und der sprunghafte Bobby bekommt die Hektik einer Hand- oder Schulterkamera. Die Einstellungen sind primär Nahaufnahmen; auffällig ist die Spielweise mit den Perspektiven. Durch die Nahaufnahmen gewinnt der Zuschauer den intensiven Einblick in die Figuren, perspektivische Einstellungen geben einen Eindruck über die Machtverhältnisse der Charaktere untereinander. Gabriel wird oft von unten gefilmt und zeigt dem Zuschauer damit seine Autorität seinen Freunden gegenüber. Das Licht ist in den einführenden Szenen hell, nimmt mit dem Einstieg in das „dunkle Milieu“ stark ab. Die Montageform besteht aus einem großen Teil aus unsichtbaren Schnitten, der Zuschauer kann sich so intensiver auf die Handlung konzentrieren, außerdem soll er sich möglichst unbewusst darüber sein, dass er gerade eine Illusion vor sich hat.

So wie jede Figur ihre konzipierte Kameraeinstellungen hat, so bekommt sie auch einen spezifischen Sound zugeschrieben, der wiederholt bei dem Auftreten der Figur aufklingt. Eine wichtige Rolle scheint auch die Musik des Hip-Hops zu haben, die in den 1990ern einen wichtigen Trend für die Jugendkultur verkörperte. So sind in den Clubszenen meist Lieder aus dem Genre zu hören. Darüber hinaus ist in den meisten Szenen unterschwellig eine Musik zu hören, die der Zuschauer nur unterbewusst wahrnimmt. Akin gibt damit unauffällig die Emotion der Sequenz an. Ebenso repräsentieren die Soundtracks verschiedener nationaler Musik (türkisch, jugoslawisch, griechisch) die multikulturelle Ethnizität des Filmes.

Das Erscheinungsbild des Trios ähnelt sich; alle der drei Freunde kleiden sich in ihrem eigenen Stil modebewusst. Während Gabriels Reife sich in seiner schlichten Kleidung spiegelt, trägt der verplante Costa zum Teil übergroße Sachen, in denen er wie ein kleiner Junge wirkt. Dieses scheint er allerdings nicht bewusst zu tun. Bobby hingegen beginnt, mit dem Eintreten in die Mafia einen Anzug zu tragen und fügt sich damit Muhamer, der sein großes Idol ist.

64 Zeitlupe.

7 Filmbeispiel: „Gegen die Wand“

7.1 Begründung der Filmauswahl

„Gegen die Wand“ von Fatih Akin, erschienen 2004, zählt zu den bekanntesten und bisher erfolgreichsten Filmen eines deutsch-türkischen Filmemachers. Nach 18 Jahren erhält ein deutscher Film auf den Berliner Filmfestspielen den Goldenen Bären und wird mit grossem Triumph gefeiert. Es ist der erste Teil der von Akin angekündigten Trilogie „Liebe, Tod und Teufel“, deren zweiter Teil 2007 unter „Auf der anderen Seite“ und der dritte unter „The Cut“ 2014 erschienen ist. Neben diversen deutschen Preisen wird er mit fünf „Goldenen Lolas“ und mit dem europäischen Filmpreis „Bester Film“ ausgezeichnet. Wie auch in „Kurz und schmerzlos“ ist der Fakt der Migration nicht das Hauptinstrument des Filmes, sondern behandelt auf eine selbstbewusste Art und Weise ihre Folgen und Auswirkungen auf die Helden des vordergründigen Liebesdramas. Anhand von „Gegen die Wand“ ist die Suche des eigenen Ichs, sowohl von Akin in seiner Entwicklung als Drehbuchautor und Regisseur, als auch die identitäre Gestalt seiner fiktiven Charaktere, zu erkennen und lassen sich im Rahmen dieser Arbeit gut exemplifizieren.

7.2 Filmdaten

Regie:	Fatih Akin
Regie-Assistenz:	Andreas Thiel, Nergis Usta
Script:	Nergis Usta
Drehbuch:	Fatih Akin
Kamera:	Rainer Klausmann
Kamera-Assistenz:	Hervé Dieu
Material-Assistenz:	Carol Burandt von Kameke, Sinan Deviren (Türkei)
2. Kamera:	Christian Klopp, Annika Eysel (Assistenz), Clemens Bley (Assistenz)

Standfotos:	Kerstin Stelter
Licht:	Torsten Lemke
Kamera-Bühne:	Maike Maier, Carsten Schaarmann
Dolly:	Stefan Ruben (Kran), Christian Hillig (Kran)
Ausstattung:	Tamo Kunz
Außenrequisite:	Beate ter Schüren
Innenrequisite:	Christoph Birth
Titel:	Oliver Lammert
Maske:	Daniel Schröder, Nursen Balci
Kostüme:	Katrin Aschendorf
Garderobe:	Almut Stier
Schnitt:	Andrew Bird
Schnitt-Assistenz:	Nikolai Hartmann
Ton-Design:	Jörg Krieger, Nani Schumann
Ton:	Kai Lüde
Ton-Assistenz:	Herbert Wüst, Andreas Henke
Synchron-Ton:	Richard Borowski
Geräusche:	Martin Langenbach
Mischung:	Richard Borowski
Ton Sonstiges:	Thomas Knop (Geräuschaufnahme)
Choreografie:	Emanuel Bettencourt (Kampfchoreografie)
Beratung:	Shermin Langhoff (Produktionsberatung Türkei)
Stunts:	Sönke Korries, Uwe Manßhardt, Jochen Lange
Casting:	Mai Seck
Musik:	Alexander Hacke, Maceo Parker
Musik-Beratung:	Klaus Maeck
Darsteller:	
Birol Ünel	Cahit Tomruk
Sibel Kekilli	Sibel Güner
Catrin Striebeck	Maren

Güven Kiraç	Seref
Meltem Cumbul	Selma
Hermann Lause	Dr.Schiller
Cem Akin	Bruder Yilmaz Güner
Demir Gökgöl	Vater Yunus Güner
Aysel Iscan	Mutter Birsen Güner
Mehmet Kurtuluş	Barmann in Istanbul
Herr Tekin	Barbier
Adam Bousdoukos	Barmann Lukas
Tim Seyfi	Bayerischer Taxifahrer
Ralph Misske	Ammer, Patient
Philipp Baltus	Patient
Orhan Güner	Busfahrer
Stefan Gebelhoff	Nico
Francesco Fiannaca	Mann am Tresen
Andreas Thiel	Standesbeamter
Monique Akin	Kundin beim Friseur
Zarah McKenzie	Barfrau in der Fabrik
Mona Mur	Stammkundin in der Zoe Bar
Karin Niwiger	Kassiererin in der Psychiatrie
Marco Greiser	Abschlepper in der Disco
Sonol Ugurlu	Shane
Süleyman Kaplan	Sly
Hatun Kazci	Hatice
Canan Ata	Canan
Nurcan Esmertürk	Nurcan
Yilmaz Canan	1. Türsteher
Alma Ouglu Sahin	2. Türsteher
Cahit Aygüler	Schläger
Reinhold Schulz	Haftanstaltswärter
Produktionsfirma:	Wüste Filmproduktion (Hamburg)
in Co-Produktion mit:	Norddeutscher Rundfunk (NDR) (Hamburg),

	Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg)
in Zusammenarbeit mit:	Arte Deutschland TV GmbH (Baden-Baden)
Produzent:	Ralph Schwingel, Stefan Schubert
Co-Produzent:	Fatih Akin, Andreas Thiel, Mehmet Kurtuluş
Redaktion:	Jeanette Würfl, Andreas Schreitmüller
Line Producer:	Ali Akdeniz
Produktionsleitung:	Ingrid Holzapfel
Aufnahmeleitung:	Jan Weber, Roman Brandt, Türker Süer (Assistenz), Sigurd Sundby (Assistenz), Muharrem Gülmez (Türkei), Levent Öztekin (Türkei), Menderes Demir (Türkei)
Post-Production:	Nicole Neumann
Dreharbeiten:	10.03.2003-02.05.2003: Hamburg, Istanbul
Erstverleih:	Timebandits Films GmbH (Potsdam)
Filmförderung:	FilmFörderung Hamburg GmbH (Hamburg), nordmedia Fonds GmbH Niedersachsen und Bremen (Hannover + Bremen), Filmförderungsanstalt (FFA) (Berlin), Beauftragte/r der Bundesregierung für Kultur und Medien -Filmförderung- (Berlin)
Länge:	3326 m, 121 min
Format:	35mm, 1:1,85
Bild/Ton:	Fujicolor, Dolby Digital
Prüfung/Zensur:	FSK-Prüfung (DE): 27.02.2004, 97164, ab 12 Jahre / feiertagsfrei
Aufführung:	Uraufführung (DE): 12.02.2004, Berlin, IFF - Wettbewerb; Kinostart (DE): 11.03.2004; TV-Erstsending: 23.10.2006, Arte

Tabelle 2: Filmdaten zu „Gegen die Wand“⁶⁵

65 Vgl. http://www.filmportal.de/film/gegen-die-wand_060306a55a8c405488a066bb947509ba, Zugriff: 27.05.2015

7.3 Filminhalt und Handlungsaufbau

Der Film erzählt das Drama der Deutsch-türkin Sibel, die eine Scheinehe mit dem orientierungslosen Alkoholiker Cahit eingeht, um sich von den Moralzwängen ihrer Eltern zu lösen. Die Erzählung wird nach dem Beispiel der griechischen Tragödie in fünf Akte geteilt und verläuft, bis zu einem Umbruch, wo sich der Rhythmus des Filmes ändert, linear.

In einer psychiatrischen Klinik in Hamburg treffen Sibel und Cahit aufeinander. Cahit, ein 40-jähriger Deutsch-türke, der alkoholisiert gegen eine Wand gefahren ist, kommt zu sich und lernt die 20-jährige Sibel kennen, die aufgrund ihrer konservativen Eltern einen Suizidversuch hinter sich hat. Sibel sieht es unter keinen Umständen möglich wieder zurück in ihr Elternhaus zu kehren und bittet Cahit um eine Scheinehe mit ihr,



Birol Ünel und Sibel Kekilli in „Gegen die Wand“⁶⁶

um ihre eigene Freiheit zu erlangen. Cahit lehnt ab um sein kompliziertes Leben nicht noch komplexer zu gestalten. Doch als Sibel voller Entschlossenheit vor Cahit nochmals einen Selbstmordversuch startet, willigt dieser ein. Der mit dem Leben eigentlich schon längst abgeschlossene Cahit überredet seinen Freund Seref sich als Onkel auszugeben und bei Sibels Eltern nach türkischer Sitte um die Hand der Tochter anzuhalten. Kurz darauf findet die Hochzeit der beiden statt. Nach der Hochzeit leben Sibel und Cahit, wie vereinbart, zunächst ihr eigenes Leben ohne jegliche emotionale Bindung zueinander. Die rebellische Sibel genießt ihre Freiheit zügellos. Nach einiger Zeit

⁶⁶ Foto entnommen aus: <http://www.ln-online.de/Lokales/Bad-Schwartau/Koki-laedt-ein-zum-Film-Gegen-die-Wand>, Zugriff: 03.07.2015

bemerkt Cahit, dass sich bei ihm Gefühle Sibel gegenüber anbahnen. Während einer Partynacht kommt es nach einer Schlägerei zwischen Cahit und einem Tanzpartner Sibels. Als Sibel Cahits Blutwunde behandelt, entwickelt sich für einen kurzen Moment ein emotionaler Blickaustausch zwischen den beiden. Nach einiger Zeit wird erst Cahit und später auch Sibel bewusst, dass sie etwas füreinander empfinden. Doch die Tragödie folgt: Aus der Folge eines provokanten Gespräches in einer Bar mit Sibels Ex-Geliebten, ermordet Cahit diesen im Affekt der Eifersucht. Er erhält eine mehrjährige Haftstrafe, worauf Sibel von ihren Eltern verstoßen wird. Sibel ist sich mittlerweile ihren Gefühlen Cahit gegenüber bewusst und verspricht ihm in Istanbul auf ihn zu warten. Der Umbruch des Films beginnt. In einem völlig anderen Rhythmus ist Sibel in Istanbul zu sehen. Ihr Äußeres ist völlig verändert; die Haare sind kurz geschnitten und auch ihre Kleidung ist viel unbekümmerter als sonst. Sie findet Arbeit und Unterschlupf bei ihrer Cousine Selma. Die Stadt scheint Sibel nicht zu befriedigen, denn nach kurzer Zeit versucht sie den Alltagsfesseln zu entkommen, indem sie zu einem Barkeeper zieht und drogenintensive Zeiten mit ihm verbringt. Im Rausch kommt es sogar dazu, dass er Sibel vergewaltigt und rauswirft. Auf der Straße gelandet, wird sie von Männern angemacht. Als sie provokant antwortet, wird sie von ihnen zusammengeschlagen und niedergestochen.

Cahit wird nach drei Jahren aus dem Gefängnis entlassen und sucht zielstrebig Sibels Bruder auf, dem er sein Lage schildert; er ist fest entschlossen, Sibel zu sehen. In der Erscheinung Cahits ist ebenso eine auffällige Metamorphose zu erkennen. Auch sein Verhalten wirkt viel balancierter; den Alkoholkonsum scheint er stillgelegt zu haben. Sibel hat die tödlichen Stiche überlebt und ist mittlerweile verheiratete Mutter. Als sich Sibel und Cahit nach drei Jahren in einem Hotel in Istanbul treffen, hat sich vieles verändert. In nun völlig fremden Bedingungen und Verhältnissen verbringen die beiden eine leidenschaftliche Nacht miteinander. Nach zwei Tagen beschliessen sie, gemeinsam in die Geburtsstadt Cahits, Mersin, auszuwandern. Doch als Sibel zum vereinbarten Zeitpunkt am Busbahnhof nicht erscheint, steigt Cahit in den Bus und verlässt allein die Stadt.

7.4 Die Figuren

7.4.1 Sibel

Sibel wird als Figur im Wartezimmer einer psychiatrischen Klinik eingeführt. Der Kameraschwenk auf ihre Bandagen am Arm lässt auf einen Suizidversuch schließen. Die 20-jährige Deutsch-türkin stammt aus einem konservativen Elternhaus, aus deren Traditionszwängen sie sich zu befreien versucht. In der Einführung ist ihr eindringlich gerichteter Blick auf Cahit zu sehen, den sie wenige Minuten später selbstsicher anspricht. Sibel kann sich mit den traditionellen Werten ihrer Familie nicht identifizieren,



„Sibel“ in „Gegen die Wand“ (2004)⁶⁷

sie will sich nach eigener Entscheidung kleiden, mit Männern flirten und sich selbst sexuell entdecken. Ihr Aussehen in ihren ersten Sequenzen zeigt ihre selbstbewusste Attitude: Sie ist geschminkt, die Haare sind gemacht, die Kleidung ist reizvoll und ihre Sprechweise direkt. Als sie bei dem ersten Kontaktversuch mit Cahit auf die Frage, ob er sie heiraten würde, arg abgewiesen wird, ist sie weder beleidigt noch enttäuscht; sie lächelt ihm nur hinterher. Sie ist mit ihrem spontanen Plan einer Scheinehe mit Cahit so entschlossen, dass sie sogar ihren Namen mit Cahits Nachnamen, den sie im Wartezimmer zur Kenntnis genommen hat, erprobt. Zielgerecht spricht sie ihn später im Außengelände der Psychiatrie nochmals an und verabredet sich mit ihm. In einem Nachtclub, in den sie sich an dem Abend begeben, nutzt Sibel die Gelegenheit und teilt ihr Verhängnis und ihre Wünsche mit Cahit. Trotz innerlicher Proteste ihrem Elternhaus gegenüber entscheidet sich Sibel für den Weg einer „traditionellen“ Scheinehe, um sich doch den elterlichen Bedingungen anzupassen. Denn auch wenn Sibel eine komple-

⁶⁷ Foto entnommen aus: <http://www.cineclub.de/filmarchiv/2004/gegen-die-wand.html>, Zugriff: 03.07.2015

mentäre Weltanschauung als die ihrer Eltern besitzt, respektiert sie die konventionellen Verhältnisse und fügt sich ihnen, indem sie einen türkischen Mann heiratet. Nach der Hochzeit wird sie ihre Freiheit erhalten und ihr lang ersehntes Leben in Unabhängigkeit führen können.

Mit der Tragödie des Totschlags, den Cahit ausübt, kommt die Untreue Sibels ans Licht und sie wird letztendlich von ihren Eltern ausgeschlossen.

7.4.2 Cahit

Cahit wird im Kontrast zu Sibel eingeführt; er ist beinahe doppelt so alt wie die junge Sibel und scheint zu Beginn des Filmes schon mit seinem Leben abgeschlossen zu haben. Im Gegensatz zur rebellischen Sibel, die den Suizidversuch aus der Bewegung eines Ausrufs gegen ihre Eltern heraus begeht, ist Cahit ein orientierungsloser Einzelgänger, der lebensmüde mit seinem Wagen gegen eine Wand fährt. Während Sibel modebewusst ist und grossen Wert auf ihr Äußeres legt, ist Cahits Erscheinungsbild in der Einführung ungepflegt und unattraktiv; er hat viele Narben im Gesicht und auch seine Kleidung scheint nicht besonders bedacht kombiniert zu sein. Die erste Sequenz zeigt ihn als Alkoholiker und Schläger. In einem Veranstaltungszentrum in Hamburg arbeitet er als Gläser einsammler und wirkt dabei mürrisch und unzufrieden. Er hat keine



Birol Ünel als „Cahit“ in „Gegen die Wand“ (2004)⁶⁸

68 Foto entnommen aus: http://www.wuestefilm.de/img/articles/scenes/xl_01.jpg, Zugriff: 02.07.2015

Scheu, sich auf die Bierkästen zu setzen und die halbleeren Bierflaschen in sich hineinzukippen. Nach Feierabend besucht er eine Kneipe, in der er das Trinken fortsetzt. Als er sich dort von einem Gast belästigt fühlt wird er aggressiv, schlägt ihn auf den Boden und tritt auf ihn ein. Kontrastiv zu Sibel ist er verschlossen; Details über seine Vergangenheit, z.B. bezüglich seiner verstorbenen Frau, erfährt Sibel durch die gemeinsame Bekannte Maren.

Cahit durchlebt einen starken Wendepunkt in seiner Persönlichkeit, als er sich in Sibel verliebt. Seine Unzufriedenheit scheint nachzulassen, jedoch hat er Probleme eine Form des Ausdrucks seiner Emotionen Sibel gegenüber zu finden. Seine Gefühle münden ständig in seiner selbstzerstörerischen Aggressivität, so dass er sogar im Affekt der Eifersucht Sibels Ex-Date tötet.

7.5 Das Duo Sibel - Cahit

7.5.1 Der ethnische Hintergrund

Sowohl Sibel, als auch Cahit sind türkischstämmig. Dieses erfährt der Zuschauer schon relativ früh in der Szenen der Klinik, als die Namen der beiden Protagonisten erwähnt werden. Die Haltung zu den ethnischen Wurzeln der beiden ist jedoch divergent. Sibels Beziehung zu ihrer Herkunft scheint zwiespältig. Auf der einen Seite protestiert sie die absolutistischen Verhältnisse ihres Elternhauses, auf der anderen ist sie bemüht sich den Sitten zu fügen und auf keinen Fall die familiäre Verbindung zu verlieren. Auch ihre türkische Identität sieht sie als einen Teil von sich, was man an ihrer Beherrschung der türkischen Sprache erkennen kann. Die schnellen Switches in dem ersten Gespräch mit Cahit zur deutschen Sprache und wieder zurück zeigen, dass sie in beiden Sprachen fließende Kompetenzen besitzt. Ihr Türkisch ist in der Aussprache etwas brüchig, während sie das Deutsche relativ einwandfrei beherrscht. Keine Spur von einem „Türkendeutsch“.

Hingegen dazu hat sich Cahit absolut von seiner Herkunft distanziert und lehnt jeglichen Bezug ab. Weder in Sprache, Religion oder Verhaltensweisen sieht er sich selbst als Türke. So sieht man ihn z.B., als er in einem Gespräch mit seinem Arzt über die Bedeutung und den Ursprung seines Nachnamens „Tomruk“ ausgefragt wird, abweisend und desinteressiert an jeglichem Aufklären. Hinzu kommt, dass er behauptet, die Be-

deutung nicht zu kennen. Während er die Figur des „Exoten“ vom Doktor zugeschrieben bekommt⁶⁹, verfremdet sich Cahit in der Situation selbst so sehr, dass der Doktor der wahre Außenstehende wird.

Cahits abgelegte, türkische Persönlichkeit wird aber in Folge der Scheinehe mit Sibel immer öfter ins Leben gerufen, da ihn Sibel ja aufgrund seiner Herkunft geheiratet hat. Cahit, der assimilierte „Anti-Türke“⁷⁰ nimmt nun die Position „des Türken“ ein und repräsentiert damit eine Identität, dessen Angehörige er als „Scheiss Kanaken“ bezeichnet. Die endgültige „Rückkehr“ am Ende der Tragödie nach Mersin, seinem Geburtsort, zeigt, dass er in der Zeit einen Reiz für seine Wurzeln bekommen hat und seiner jahrelang eingesperrten Persönlichkeit auf den Grunde gehen will.

Fatih Akin stellt den Zusammenprall der Protagonisten unter ihnen selbst, aber auch in Interaktion mit ihrem Umfeld, authentisch und ohne zu stereotypisieren dar. In einem Gespräch mit Feridun Zaimoglu spricht der Regisseur von einem Leitfaden der drei Blicke: Der „deutsch-deutsche“, der „deutsch-türkische“ und der „türkisch-türkische“⁷¹. Durch alle drei Perspektiven, aus denen er die Geschichte erzählt, kann er dementprechende Stellungen einnehmen und sie auf seine Figuren projizieren. So ist auch das Kulturverständnis von Cahit und Sibel weder in der Türkei, noch in Deutschland ein von Fremdheit geprägtes. Sie fühlen sich keineswegs als Aussenstehende, sondern sind lediglich auf der Suche nach ihrer eigenen, einzigartigen Identität.

7.5.2 Kulturelle Interaktion

Die erste Interaktion von Sibel und Cahit findet über einen Blickaustausch im Wartezimmer der Klinik statt. Es ist eine kurze Kommunikation, in der mutmaßlich, aufgrund der Äußerlichkeit Sibels, erst einmal nur Cahit sie als türkisch identifiziert. Zieht man Cahits Charakter aber in Betracht, so ist die Wahrscheinlichkeit gering, dass er sich Gedanken über Sibels ethnische Kultur macht. Als Cahit mit seinem vollen türkischen Namen aufgerufen wird, wird auch für Sibel klar, dass es sich um einen türkischstämmigen Mann handelt. Sie spricht ihn im Flur der psychiatrischen Anstalt direkt auf türkisch an, und fragt ihn plump, ob er sie heiraten wolle. Sibel findet damit einen gemein-

69 Lornsen, Karin: „Where Have all the Guest Workers Gone? Transcultural Role-Play and Performative Identities in Fatih Akin's „Gegen die Wand“ (2004)“. In: Schechtman, Robert/Roberts, Suin (Hg.) Finding the Foreign. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2007, S. 24

70 Blumenrath, Hendrik / Bodenburg, Julia / Hillmann, Roger / Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität: türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007, S. 115

71 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=7_FeKIJtpEU, Zugriff: 01.07.2015

samen Code der Sprache und konfrontiert Cahit direkt damit. Als Cahit, der vorhin noch vor dem Arzt behauptete der türkischen Sprache nicht mächtig zu sein, lehnt sie mit einem respektlosen „Siktir git“ („Verpiss dich“) ab, fügt ein „Kizim“ aber hinzu, was so viel wie „mein Mädchen“ bedeutet und sein Bewusstsein für seine patriarchalische Position eines türkischen Mannes verdeutlicht. Der Grund, warum Sibel auf der Kontaktsuche nach Cahit ist, stellt sich in dem ersten Satz heraus; Sibel will Cahit aufgrund seiner türkischen Herkunft als Alibi für eine Ehe benutzen, um ihr endlich Leben zu genießen. Sie sieht es also erst einmal nur auf seine Ethnizität ab, wobei das Paradoxe hierbei ist, dass sie gerade aufgrund Cahits Distanz zu dieser Ethnizität ein Bündnis mit ihm eingehen will. Denn nur so wird es ihr möglich unabhängig und frei „an seiner Seite“ zu leben. Von der ersten Begegnung an wird Cahit mit seiner abgelegten Tradition durch Sibel konfrontiert; es beginnt in der Klinik, setzt sich fort bis zur dem Handanhalten bei Sibels Elternhaus und einer traditionellen Hochzeit und schweift über in das Scheineheleben der beiden. Sibel kommt aus konventionellen Verhältnissen, übernimmt sie zwar nicht im Ganzen, agiert aber, in Umgang mit Cahit stark beeinflusst von diesen. Eine signifikante Szene, die Sibels Anlehnung an die türkische Kultur zeigt, ist die Vorbereitung eines Essens für Cahit. Sibel macht den Einkauf der Zutaten nach einem speziellen Rezept, als sie mit dem Kochen beginnt, wird klar, dass es sich um ein traditionelles Gericht handelt, was sie voraussichtlich von ihrer Mutter erlernt hat. Cahit beobachtet währenddessen Sibel mit einem lieblichen Blick, der gleichzeitig sexuell gereizt wirkt.

Eine Scheinehe, die aufgrund einer spezifischen ethnischen Kultur und ihrer Fremdheit gegenüber ihr selbst zustande kommt, führt letztendlich zu einer Liebesbeziehung, dessen selbstzerstörerische Akteure wieder ins Leben finden. Beide identifizieren sich, aufgrund des Zusammenkommens, mit ihren kulturellen Wurzeln und entdecken ihren eigenen Weg über einen langen Reifungsprozess. Der Abbruch der Beziehung durch Cahits Freiheitsstrafe lässt beide Charaktere sogar am Ende des Filmes in „die Heimat“ zurückkehren.

7.5.3 Die stilistische Umsetzung

Fatih Akin erzählt „Gegen die Wand“ mit höchster Authentizität. Der Film wirkt mit seiner direkten und radikalen Visualisierung auch in der Sprache sehr realitätsnah und intensiv. Dialoge werden mehrsprachig dargestellt, so wie es auch in der Wirklichkeit ge-

schießt; oftmals ist ein vulgärer Sprachgebrauch zu registrieren, dem Milieu entsprechend. Die Darstellungsweise von Szenen in Verbindung mit Gewalt und Sex ebenso brutal und ungebündelt.

Die Kamera arbeitet zu Beginn des Dramas mit vielen Nahaufnahmen, die per Schuss-Gegenschuss einen besonderen emotionalen Einblick in die Charaktere ermöglichen. Auch die Montage ist einem schnellen Rhythmus unterlegen, bis es zu dem radikalen Umbruch in Istanbul kommt, wo die Einstellungen länger und ruhiger werden. Die Anzahl der Schnitte verringert sich deutlich; der Zuschauer spürt die Stille, die in das Leben der Figuren nun eingetreten ist.

Eine besondere Bedeutung hat die Musik von Selim Sesler und seiner Band. Sie fungiert als dramaturgische Trennung der fünf Kapitel, die nach dem Aufbau der griechischen Tragödie angelegt sind. Der Film wird mit einem Gesang der Band, die sich am Bosphorus, befindet, eröffnet. Sie zieht sich durch den Film und kommentiert jeden Akt mit einem melancholischen Lied. Drei Lieder sind gesungen von der Berliner Schauspielerin Idil Üner, die anderen beiden sind instrumental.

Auffällig sind im Ton die häufigen Überlappungen, die den Zuschauer in die nächste Szene führen und somit einen Effekt der Festigung und Verdichtung im Ganzen geben. So hört man z.B. die Eltern Sibels (aus dem Off) in der Mensa mit ihr reden, während man visuell aber noch bei der vorherigen Szene mit Cahit am Kaffeeautomaten ist. Nur in zwei Szenen wird der Ton verfremdet, indem die reale Geräuschkulisse komplett ausgeschnitten und nur Musik zu hören ist.

Die Ausstattung und das Kostüm gleicht sich den Figuren der Geschichte an. So herrscht in Cahits Wohnung ein Durcheinander und eine Gleichgültigkeit, die sich am abgestandenen Geschirr, leeren Getränkedosen und sich lagerndem Müll erkennen lässt. Das äußerliche Chaos ist eine Widerspiegelung der innerlichen Unordnung Cahits, die sich mit dem Eintreten seiner Scheinehefrau Sibel ändert. Sibel mistet Cahits Wohnung aus und richtet diese neu ein. Auch sein äußeres Erscheinungsbild wird von ihr verändert; sie schneidet ihm persönlich die Haare und schickt ihn dann unter die Dusche. Während Sibel von Beginn an aufreizend gekleidet ist, zieht sie sich nach ihrer Hochzeit noch exzessiver an, so lässt sie sich z.B. piercen und trägt noch intensivere Schminke. Sie durchlebt eine radikale Veränderung nach dem neuen Lebensabschnitt in Istanbul, wo sie sich die Haare kurz schneiden lässt, eine Brille aufsetzt und insgesamt ein reiferen Kleidungsstil annimmt.

8 Fazit

Im Zentrum dieser Thesis stand die Frage nach der Beschaffenheit der Identität junger bi-kulturell aufgewachsener Menschen. Dieses wurde anhand des erfolgreichen deutsch-türkischen Filmemachers Fatih Akin diskutiert. Es lassen sich folgende Ergebnisse zusammenfassen: Die Entstehung des deutsch-türkischen Kinos liegt, wenn man es historisch genau betrachtet, in den Wurzeln der türkischen Gastarbeitermigration. Die Beginne des Subgenres zeichnen sich in den 70er Jahren durch dramatische Darstellungen der migrantischen Mitbürger aus. Die Migration dient immer als zentrales Thema, mit sich bringt sie die Visualisierung einer leidenden, hilflosen Minderheit, die sich in keinem sozialen Umfeld behaupten kann. Der Großteil der Filme ist von deutschen Regisseuren gedreht und charakterisiert sich deshalb über eine fremde und verzerrte Perspektive, die die Filme nicht authentisch genug macht. Der außenstehende Blick auf die türkische Minderheit stellt die Thematik oftmals über Klischees und Stereotype dar, wie z.B. die Funktion der patriarchalischen Geschlechterrolle in Bezug auf die fortwährend leidende Frau. Diese einseitige Darstellungsweise zieht sich bis in die 90er Jahre, auch wenn Tevfik Baser in den 80ern „40qm Deutschland“ mit einer anderen Ansicht drehte. In den 90ern zeigen sich nach 20 Jahren türkisch-deutscher Filmhistorie nun Umbrüche. Die Autoren bringen ihre Träume, Erlebnisse und Erfahrungen auf die Leinwand, ohne sich dabei unbedingt einen ethnischen Schwerpunkt zu setzen. Die Zeit des hilflosen Gastarbeiters ist vorbei, stattdessen wollen die jungen, kreativen Regisseure ihre Geschichten erzählen - unabhängig von jeglicher Themenbegrenzung. Bedeutende Künstler wie Thomas Arslan, Neco Celik oder Yüksel Yavuz tragen dem Umbruch des konventionellen deutsch-türkischen Kinos bei, aber den populärsten Durchbruch erlangte sicherlich Fatih Akin mit seinem von Paradoxen ausgezeichneten Liebesdrama „Gegen die Wand“. In Akins autobiographischem Kontext wurden die familiären Verhältnisse dargestellt; es handelt sich um einen jungen Mann der zweiten Generation, der sich stark über sein kollektives Umfeld geprägt hat. Dieses ist besonders an seinem Debütfilm „Kurz und schmerzlos“ zu erkennen, in dem er tatsächlich, wie er erzählt, Kindheitserinnerungen und Erfahrungen aus seiner Zeit mit „Straßengangs“ verarbeitet. In „Gegen die Wand“ ist ein enormer Sprung zu erkennen. Wäh-

rend er in „Kurz und schmerzlos“ voller Herz noch einen recht „maskulinen“ Actionfilm dreht, der wie ein erfüllter Kindheitstraum wirkt, ist bei „Gegen die Wand“ eine exzessive Inszenierung der Selbstzerstörung zu sehen. In beiden Filmen, wie bisher auch bei allen Filmen Akins, fällt auf, dass die Helden immer von einer multikulturellen Persönlichkeit geprägt sind. Hierbei sind sie teils im Konflikt mit ihrer Tradition, teils nicht – jedoch scheint dieser Aspekt keine Relevanz mehr für die Geschichten zu haben. Denn das, was bei Akin zählt, ist der Konflikt mit *sich selbst* und nicht mit einem ethnischen Hintergrund. Der innerlichen Konflikt dient dabei als Grundlage für äußerliche Konflikte, die man ihm Film mit „sich selbst“ austragen kann. Das Modell von einer oder von *der* Identität, die sich aus „spezifischen Faktoren“ zusammengesetzt hat (die Anzahl der Faktoren scheint sich in unserer modernen Gesellschaft täglich zu vermehren), wirkt hinfällig, da das Individuum bis ans Lebensende einen Reifeprozess durchlebt.

Der Begriff der „Identitätsfindung“ ist deshalb komplex zu definieren, denn wann gelingt es dem Menschen seine Identität zu finden? Vielmehr kann man daraus resultieren, dass der Mensch ständig auf der Suche nach ihr ist, da es sich um einen ständig entwickelnden *Prozess* handelt. Prozesse sind andauernde Vorgänge, die sich ständig ändern.

So wird auch unser personales Ich ständig mit unserem kollektiven, transkulturellem, interkulturellem, ethnischem und nationalem Ich in Wechselwirkung stehen und sich entfalten...

Literaturverzeichnis

Literatur

Akin, Fatih: Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme, Volker Behrens und Michael Töteberg (Hg.), Hamburg, Rowohlt Verlag, 2011

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt/M.: Campus 2005

Blumenrath, Hendrik / Bodenburg, Julia / Hilman, Roger / Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität: türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007

Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000

Heckmann, Friedrich: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation: Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*. Stuttgart: Emke, 1992

Motte, Jan: 50 Jahre Bundesrepublik-50 Jahre Einwanderung: Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte (Hg.).- Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag, 1999

Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011

Özsari, Hülya: „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010

Öztoprak, Ümit: Identitäts- und Akkulturationsstile türkischer Jugendlicher, IKO Verlag, Frankfurt am Main, London, 2007

Reiff, Gesa: Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der zweiten Generation. Ibidem Verlag, Stuttgart, 2006

Schäffler, Diana: Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema, München, GRIN Verlag, 2005

Seeßlen, Georg: „Das Kino der doppelten Kulturen!“. In: wpd Film 12/2000

Internet

<http://www.batman.edu.tr/Files/Scientific/2d0ecb6f-b7e3-4c4d-a4aa-5c1579057d40.pdf>,
Zugriff: 04.04.2015

<http://www.grin.com/de/e-book/50267/das-kino-der-doppelten-kulturen-migration-als-fil-misches-thema>, Seite 14-15, Zugriff: 10.05.2015

http://www.auswaertiges-amt.de/DE/EinreiseUndAufenthalt/Zuwanderungsrecht_no-de.html, Zugriff: 10.05.2015

<http://assets.cdn.moviepilot.de/assets/store/limit/400/400/737-fe266592519d517282c549b5009d3e5996f3689c9b6e9ea7d69917c4a/Angst.jpg>,
Zugriff: 12.06.2015

<http://assets.cdn.moviepilot.de/assets/store/limit/400/400/737-fe266592519d517282c549b5009d3e5996f3689c9b6e9ea7d69917c4a/Angst.jpg>,
Zugriff: 13.06.2015

http://www.filmportal.de/kurz-und-schmerzlos_1e65902d23a4b66b3595422503dc303,
Zugriff: 1.07.2015

http://images3.cinema.de/imedia/3521/1863521,yp%2BT7PMY5IKvdiJRNP2232rR-clxVh8A_S7N9IsWuz4QEwaEPZZrjpU%2BrJbihmueTTpJCTKlusJ0qmDEDRKo4WA%3D%3D.jpg, Zugriff: 13.06.2015

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-filmregisseur-fatih-akin-sieht-die-ethnische-e-manzipation-der-einwandererkinder-vollendet-migrantenkino-heisst-jetzt-mittelmeerki-no,10810590,10106938.html>, Zugriff: 18.06.2015

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/regisseur-ich-hab-die-deutschen-tuerken-nicht-ins-kino-bewegt-das-bricht-mir-das-herz-1.894423>, Zugriff: 02.06.2015

<http://de.pons.com/übersetzung?q=cinema+du+metissage&l=de&r=in=&lf=de>, Zugriff
23.06.2015

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7542>, Zugriff
24.06.2015

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7542>, Zugriff: 17.05.2015

<http://www.der-ueberblick.de/ueberblick.archiv/one.ueberblick.article/ueberblick6d50.html?entry=page.200203.073>, Zugriff: 24.06.2015

<http://www.bpb.de/apuz/156774/kollektive-identitaet?p=all>, Zugriff: 05.06.2015

https://books.google.de/books?id=GhkiBAAQBAJ&pg=PA47&lpg=PA47&dq=kecmanovic+nationale+identität&source=bl&ots=StUM9Pnyxe&sig=GaVx2gloa4GrRBptOVa-JgS_Jr_0&hl=de&sa=X&ei=TSWZVZ-yJIHRsgGI8IDQBQ&ved=0CCcQ6AEwAQ#v=onepage&q=kecmanovic%20nationale%20identitt&f=false, Zugriff: 05.06.2015

<http://www.ifeas.uni-mainz.de/Dateien/Endepols.pdf>, Zugriff: 02.07.2015

http://www.kas.de/wf/doc/kas_14303-544-1-30.pdf, Zugriff: 02.07.2015

http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf, Zugriff: 02.07.2015

<http://www.ikud-seminare.de/veroeffentlichungen/transkulturalitaet.html>, Zugriff: 05.07.2015

<http://www.filmportal.de/sites/default/files/imagecache/person-teaser/Akin,%2520Fatih.jpg>, Zugriff: 13.06.2015

http://www.filmportal.de/film/gegen-die-wand_060306a55a8c405488a066bb947509ba, Zugriff: 27.05.2015

<http://www.biyografi.info/kisi/fatih-akin>, Zugriff: 12.05.2015

https://www.youtube.com/watch?v=7_FeKIJtpEU, Zugriff: 01.07.2015

Anlagen

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname